

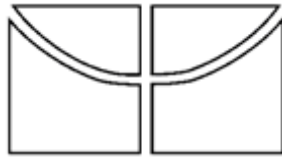
**Beatriz Bowles Vilela**



**NARRADORES DE BRASÍLIA**

**A cidade no discurso imagético de Ivaldo Cavalcante e Luis Humberto**





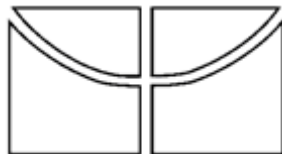
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

NARRADORES DE BRASÍLIA  
A cidade no discurso imagético de Ivaldo Cavalcante e Luis Humberto

Beatriz Bowles Vilela

Brasília, março de 2014





UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

NARRADORES DE BRASÍLIA  
A cidade no discurso imagético de Ivaldo Cavalcante e Luis Humberto

Beatriz Bowles Vilela

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Comunicação da Universidade de Brasília/UnB como parte dos  
requisitos para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Feijó de Rocha Lima

Brasília, março de 2014



VILELA, Beatriz Bowles. *Narradores de Brasília: A cidade no discurso imagético de Ivaldo Cavalcante e Luis Humberto*. Dissertação de Mestrado. Brasília: FAC/UnB, 2014.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília/UnB como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

Brasília, 7 de março de 2014.

#### BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Marcelo Feijó de Rocha Lima – Presidente – FAC/UnB

---

Prof. Dr. Jaime Gonçalves de Almeida – Membro externo – FAU/UnB

---

Profa. Dra. Claudia Linhares Sanz – Membro interno – PPG FAC/FE/UnB



Aos meus pais, José Carlos e Martha, pelo apoio incondicional.



## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, José Carlos e Martha, por me depositarem tanta confiança e me apoiarem na conquista dos meus sonhos. Agradeço por me ensinarem que o melhor investimento é a educação e por garantirem que nunca me faltassem instrumentos e oportunidades para desenvolver minhas aptidões.

Aos meus irmãos, Fabio e Julian, pelas influências, pela presença tão fundamental, e pela alegria de tê-los como apoio em todos os momentos.

Aos meus avós, Aparecida (*in memoriam*) e Carlos, que, mesmo à distância, sempre me cuidaram e me incentivaram com muito carinho, amor e sabedoria.

Às minhas cunhadas, Juliana e Luciana, pelas palavras carinhosas e pela constante torcida. Meus agradecimentos também se estendem ao Luís, pelo exemplo de determinação nos estudos.

À minha amiga e irmã, Patrícia Amaral, por me incentivar e me apoiar nos desafios que me proponho.

À Viviane Godinho, pela amizade, pelo amparo espiritual, e pelas sábias palavras que vêm sempre na hora certa.

Ao Cassio Machado, por caminhar comigo durante momentos cruciais do mestrado, me dando força e ajuda para continuar.

À amiga Thaís Rohrer, pelo companheirismo e por dividir as angústias e as alegrias da vida de jornalista.

Às queridas Graça Ramos e Graça Seligman, pelo cuidado de sempre e por compartilharem comigo suas experiências profissionais, tão valiosas para o meu

aprendizado e crescimento pessoal.

Aos meus colegas e amigos de mestrado Ana Carolina Roure, Isa Stacciarini, Laura Maria, Leno Veras, Sérgio Maggio e Vivian Resende, que me acompanharam nesses dois anos e, cada um a sua maneira, me apoiaram com amizade, conselhos e sugestões. Agradeço pela amizade, pela companhia em viagens e congressos, e por todos os momentos que resistimos, persistimos e comemoramos juntos.

Ao meu orientador, Marcelo Feijó, pela paciência e pela disposição em me ajudar neste projeto. Obrigada pela orientação e pelo incentivo, essenciais para que a minha dissertação ganhasse a forma desejada.

Aos professores Sérgio de Sá e Susana Dobal, que fizeram observações valiosas na minha banca de qualificação.

À Diana Landim e Magno Júnior, que me cederam tempo e ajudaram na reprodução das fotos que compõem este trabalho.

À Amanda Ourofino, pelo carinho e disposição em atender a todos os meus chamados e pedidos de ajuda.

À equipe do Programa de Pós Graduação da FAC, em especial ao Luciano e Regina, sempre atentos e dispostos a ajudar.

Aos programas REUNI/CAPES, pelo apoio.

A fotografia é uma forma de ficção. É ao mesmo tempo um registro da realidade e um autorretrato, porque só o fotógrafo vê aquilo daquela maneira.

Gérard Castelli Lopes



## RESUMO

Este trabalho analisa a narrativa fotográfica de Brasília a partir da obra dos fotógrafos Ivaldo Cavalcante Alves (1956-) e Luis Humberto Miranda Martins Pereira (1934-) – conhecido como Luis Humberto. Buscou-se destacar a maneira como ambos os fotógrafos narram a capital, levando-se em conta os referentes históricos e suas escolhas técnicas e estéticas. Valorizou-se a noção do fotógrafo como narrador para compreender como os autores se revelam nos próprios registros fotográficos. Foram analisadas 27 fotografias de Ivaldo Cavalcante que compõem a publicação *Brasília: 25 anos de fotojornalismo* (Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal – FAC, 2005) e o mesmo número de imagens de Luis Humberto, referentes ao ensaio *O homem e o espaço*, do livro *Luis Humberto: do lado de fora da minha janela, do lado de dentro da minha porta* (Fortaleza: Tempo d' Imagem, 2010). As fotos analisadas têm como tema principal retratado o espaço urbano e o lugar do humano em Brasília, assuntos principais da reflexão proposta neste trabalho. A partir da análise das fotografias, pode-se dizer que cada imagem de *O homem e o espaço* afirma-se como contribuição à memória de Brasília. Lembranças de uma capital em construção, marcadas pelas imagens de canteiros de obras, da imensidão do cerrado e de operários trabalhando. Percebe-se também, sobretudo pelas imagens de Ivaldo Cavalcante, a capacidade da linguagem fotográfica em agenciar um discurso político que tanto elabora uma opinião pública sobre o que se registra como cria um imaginário social sobre seus objetos de registro. Conclui-se, então, que não são apenas dois pontos de vista sobre um lugar, mas consequência de interesses e expectativas distintas. Dos fragmentos imagéticos emerge uma cidade em permanente transformação, muito mais que permanência.

**Palavras-Chave:** Fotografia, Fotojornalismo, Narrativa Visual, Narrador, Memória.

## ABSTRACT

This work analyzes the photographic narrative of Brasilia based on the work of the photographers Ivaldo Cavalcante Alves (1956-) and Luis Humberto Miranda Martins Pereira (1934-) - known as Luis Humberto. We attempted to highlight how both photographers narrate the capital, considering the historical references and their technical and aesthetic choices. We stand out the notion of the photographer as narrator to understand how the authors reveal themselves by means of their photographic records. We analyzed 27 photographs of Ivaldo Cavalcante that comprises the book *Brasília: 25 anos de fotojornalismo* (Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal – FAC, 2005) and the same number of pictures of Luis Humberto, referring to the essay *O homem e o espaço*, from the book *Luis Humberto: do lado de fora da minha janela, do lado de dentro da minha porta* (Fortaleza: Tempo d' Imagem, 2010). The analyzed photos main theme portrayed the urban space and the place of the human in Brasilia, the main subjects of reflection proposed in this work. From the analysis of the photographs, we can say that each image of *O homem e o espaço* states itself as a contribution to the memory of Brasilia. Memories of a capital in construction, marked by images of construction sites, the vastness of the city and of working men. We can also see, especially in Ivaldo Cavalcante's pictures, the capacity of the photographic language to promote a political discourse that both drafts a public opinion about what is recorded as creates a social imaginary of its objects of registry. Then it is concluded that not only there are two points of view about a place, but it is a consequence of distinct interests and expectations. From imagistic fragments emerges a city in constant transformation, much more than permanence.

**Keywords:** Photography, Photojournalism, Visual Narrative, Narrator, Memory.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	12
Brasília registrada em narrativas visuais.....	12
CAPÍTULO 1 .....	17
A narrativa e suas particularidades .....	17
1.1 A narrativa .....	17
1.2 A Narratologia: o estudo das narrativas.....	18
1.3 A narrativa fotográfica.....	20
1.4 O narrador .....	25
1.4.1. O fotógrafo como narrador .....	29
CAPÍTULO 2.....	34
A fotografia em Brasília: Luis Humberto e Ivaldo Cavalcante em contexto.....	34
CAPÍTULO 3 .....	49
Narrativa Visual: entre leitura, conteúdo e expressão .....	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	105
Brasília no discurso imagético de Ivaldo Cavalcante e Luis Humberto .....	105
ANEXOS .....	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	135

## INTRODUÇÃO

### **Brasília registrada em narrativas visuais**

Este trabalho analisa a narrativa fotográfica de Brasília a partir da obra dos fotógrafos Ivaldo Cavalcante Alves (1956-) e Luis Humberto Miranda Martins Pereira (1934-) – conhecido como Luis Humberto. Sabe-se que cidade e fotografia estão relacionadas desde o surgimento da imagem fotográfica. Quando Joseph Niépce optou pela paisagem de sua janela – cena interpretada pela maioria dos historiadores como o primeiro registro fotográfico – cultivou o que seria um dos gestos mais naturais desde sua descoberta: fotografar o ambiente em que se vive. Da mesma forma, Brasília e fotografia andam juntas antes mesmo da construção da cidade, com as imagens da Missão Cruls, abordada mais adiante. A capital foi registrada por muitas lentes desde o início, quando o cenário era apenas a terra vermelha do planalto central.

Ao rever a história da imagem fotográfica, observa-se que a Revolução Industrial e as conquistas tecnológicas do século XIX trouxeram várias transformações nas esferas cultural e social, além de mudar a forma como o homem observa o mundo a sua volta. Nesse contexto, a fotografia<sup>1</sup> surgiu e tornou-se um agente relevante na maneira pela qual se produzia conhecimento. Sua crescente utilização, durante o período, propiciou aperfeiçoamentos nas tecnologias de produção das câmeras e nas diferentes técnicas fotográficas (KOSSOY, 2001, p. 25). Segundo o autor, a fotografia apresentou uma visão primeiramente tida como objetiva, realista e fragmentada. Porém, era possível ver e rever o mundo a qualquer momento, o que redefiniu as relações entre o homem e a realidade que o cerca.

Associada ao surgimento da indústria gráfica, as imagens fotográficas foram capazes de ser difundidas e reproduzidas inúmeras vezes. Auxiliavam na documentação da história, e não apenas na esfera social, mas também na esfera individual, quando o homem começou a registrar a própria vida com recortes fotográficos.

A descoberta da fotografia propiciaria, de outra parte, a inusitada

---

<sup>1</sup> A imagem fotográfica pode ser “definida como um artefato, bidimensional, que tem uma aparência similar a algo que está fora dela – usualmente objetos, pessoas ou situações – e que, de algum modo, elas, as imagens, tornam reconhecível, graças às relações de semelhança que mantêm com o que representam” (SANTAELLA, 2012, p. 15).

possibilidade de autoconhecimento e recordação, de criação artística (e portanto de ampliação dos horizontes da arte), de documentação e denúncia graças a sua natureza testemunhal (...) (KOSSOY, 2001, p. 27).

No século XIX, fotógrafos profissionais operavam os aparelhos pesados e os códigos indispensáveis para gerar as imagens fotográficas. Inclusive, era necessário produzir o próprio material de trabalho, até a sensibilização de chapas de vidro. Com o desenvolvimento da indústria ótica e química, as câmaras ficaram mais compactas, permitindo o aumento do número de profissionais e usuários da fotografia. “A demanda social de imagens foi se ampliando ao longo do século XX, a ponto de podermos contar a sua história por meio das imagens técnicas, notadamente a fotografia” (MAUAD, 2008, p. 21).

As imagens fotográficas sempre são representações visuais também, porque são produzidas e determinadas pelo homem no meio em que ele vive. São, claramente, imagens observadas, mas se diferenciam daquelas perceptivas porque, neste caso, é a própria percepção que faz o mundo visível espontaneamente aparecer como imagem. Por outro lado, as representações visuais são interpretações do mundo e, portanto, artificialmente criadas por intermédio de aptidões, ferramentas, suportes, técnicas<sup>2</sup> e ainda tecnologias (SANTAELLA, 2012).

Falar do homem como produtor de narrativas visuais implica pensar em sua subjetividade. Quando alguém conta uma história, faz isso a partir da própria bagagem cultural, dos conhecimentos que tem do assunto, dos interesses pessoais, entre outras questões peculiares ao olhar do narrador visual. Com as mudanças registradas na linguagem da fotografia no decorrer do século XX, os fotógrafos registravam, mas

---

<sup>2</sup> “No grego, o sentido de técnica (*techné*) era inseparável de *epistémé* e *poiésis*. *Epistémé* denota conhecimento, (...) pressupõe o esforço racional para substituir a mera opinião. A *epistémé* se divide em *práxis* (ação), *techné* e *theoria*. *Techné* refere-se à habilidade, à arte de produzir, no sentido de método exigido para a produção de um artefato, de um objeto, ou seja, o saber fazer. Para os gregos, *techné* significava (...) também as artes da mente e as belas-artes. Por isso, estava indissolivelmente ligada à *poiésis*, essência do agir, o fazer como criação, dar forma, aquilo que dá sentido ao fazer, ou seja, o sentido último da *techné* que é transfigurado pela *poiésis*. Desde muito cedo, a palavra *techné* foi ligada à palavra *epistémé*, sendo ambas modos de nomear, cada uma à sua maneira, a própria ideia de conhecimento. Disso se pode concluir que a importância e o papel decisivo da *techné* não residem simplesmente no fazer ou na manipulação dos meios, pois, inseparável de *poiésis* e *epistémé*, *techné* é forma de criação e forma de conhecimento” (SANTAELLA, 2012, p. 71).

também interpretavam a cidade.

À questão ‘porque se fotografa?’ Robert Dosneau responde: ‘Para provar que o universo existe’. Apesar de muito simples, esta fórmula não deixa de ser interessante por evidenciar a capacidade do registro fotográfico, do testemunho fotográfico, ao mesmo tempo em que afirma a presença do fotógrafo atrás da objectiva (GOLIOT-LÉTÉ et al., 2011, p. 176)<sup>3</sup>.

Sendo assim, as narrativas servem para relatar histórias, podendo compreender elementos poéticos, históricos, geográficos, arquitetônicos, entre outros. A narração está sujeita ao enfoque que se pretenda dar e sobre quais elementos se queira narrar. Desse modo, a narrativa visual sobre uma cidade é feita a partir de percepções, interpretações, e pode suscitar, então, muitos sentidos e ter vários desdobramentos.

Diante dessa multiplicidade e diversidade de registros e narrativas sobre Brasília, surgiu o interesse em investigar a maneira como a subjetividade do olhar pode definir a produção de sentidos e o modo de se perceber a cidade. Se não existe apenas uma forma de efetuar a leitura da imagem, consistirá em uma tentativa de buscar elementos particulares nas fotografias de Ivaldo Cavalcante e Luis Humberto, dois fotojornalistas com vasto trabalho sobre a capital. Tais características, bastante próprias de sua produção, foram determinadas pelos pontos de vista do autor-fotógrafo e, conseqüentemente, tornam-se decisivas nas formas de representar a urbe.

No que se refere a Brasília, vale lembrar que a cidade foi construída dentro de um contexto pós-guerra, no qual o desejo de renovação alcançou graus utópicos. No mundo inteiro, havia grande agitação para provocar mudanças. Arquitetos e artistas acreditaram que poderiam ser os autores dessas transformações, e, em vários países, foram projetados bairros para o homem moderno, integrando arte, arquitetura e urbanismo.

O trabalho de Ivaldo Cavalcante se impôs durante a pesquisa, pois suas fotos envolvem conceitos políticos, geográficos, sociais e econômicos, que apresentam à sociedade fatos reais e corriqueiros, que muitas vezes não se quer ver. Mesmo nas imagens chocantes, o repórter-fotográfico transparece a própria concepção do belo e

---

<sup>3</sup> O livro foi escrito na língua portuguesa de Portugal, por isso algumas palavras têm a grafia diferente da língua portuguesa do Brasil. Para manter a citação exatamente como a do livro, a grafia portuguesa foi mantida.



alegre.

Por outro lado, as imagens de Luis Humberto imergem na história da cidade a partir do olhar de quem presenciou o surgimento e a concretização de Brasília. Isso porque o fotógrafo desenvolveu trabalhos de expressão pessoal a partir do registro da paisagem urbana e de ternos ensaios intimistas e autobiográficos.

Por conseguinte, foram selecionadas para análise 27 fotos de Ivaldo Cavalcante, publicadas no livro *Brasília: 25 anos de fotojornalismo* (Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal – FAC, 2005). Igualmente, foram analisadas 27 fotografias que compõem o ensaio *O homem e o espaço*, do livro *Luis Humberto: do lado de fora da minha janela, do lado de dentro da minha porta* (Rio de Janeiro: Tempo d' Imagem, 2010), por ser uma série cujos temas centrais retratados são o espaço urbano e o lugar do humano em Brasília, assuntos principais da reflexão proposta neste trabalho.

Assim, a pesquisa tem a finalidade de observar a maneira como Ivaldo Cavalcante e Luis Humberto revelam Brasília, e como os dois se revelam por meio da própria fotografia. Neste sentido, tem-se por objetivos: reconhecer os traços que caracterizam o discurso fotográfico de Ivaldo Cavalcante e de Luis Humberto; identificar os temas e enfoques da obra fotográfica dos referidos fotógrafos e apresentar as características gerais do estilo de cada um que permitem distinguir sua autoria.

Valorizou-se a noção do fotógrafo como narrador para compreender como os autores se revelam nos próprios registros fotográficos. Por isso, o capítulo um trata de questões pertinentes à narrativa, ao narrador e à leitura das narrativas visuais. A abordagem desses conceitos é importante para entender como foi compreendido o objeto de análise.

Buscou-se destacar a maneira como os referidos fotógrafos narram a capital, levando-se em conta os referentes históricos e as escolhas técnicas e “estéticas”<sup>4</sup> de cada um. Para tanto, o capítulo dois traça aspectos marcantes sobre o papel da fotografia em Brasília e também da trajetória pessoal e profissional de cada fotógrafo. Estas informações foram importantes para contextualizar as obras analisadas e perceber características essenciais do trabalho e do olhar de ambos os narradores.

---

<sup>4</sup> O conceito de estética é empregado neste trabalho em seu sentido popular, como uma ideia ligada à beleza, como caráter daquilo que é belo nas produções naturais e artísticas. E, portanto, ligado às escolhas criativas do homem no ato fotográfico.

O método utilizado é uma análise de imagens a partir de referências metodológicas de Lucia Santaella, Martine Joly e Ana Maria Mauad, segundo dois planos: o da forma de expressão, que se refere às opções técnicas e “estéticas” do fotógrafo; e o plano da forma do conteúdo, que trata da relação dos elementos da fotografia com o contexto no qual se insere, remetendo-se ao corte temático e temporal praticados. Essa metodologia está detalhada no capítulo três, bem como os resultados encontrados e a análise das narrativas de Ivaldo Cavalcante e Luis Humberto.

É importante ressaltar que os fotógrafos analisados trabalharam ou ainda trabalham como fotojornalistas, mas a obra deles extrapola em muito aquilo que os jornais se interessam em publicar. Assim, ambos são analisados enquanto autores que têm uma “visão de mundo” traduzida nas próprias fotografias sobre Brasília.

## CAPÍTULO 1

### A narrativa e suas particularidades

#### 1.1 A narrativa

Em sua própria definição, o ato de narrar está relacionado à representação de uma ação, que se desenvolve ao longo do tempo, organizada em um enredo. Os fatos são arranjados de acordo com a experiência perceptiva de um narrador: a sequência desses eventos se faz por meio do discurso, que por sua vez é formado por uma série de enunciados colocados em sequência. “Narrar é, portanto, relatar processos de mudança, processos de alteração e de sucessão inter-relacionados” (MOTTA, 2013, p. 71).

As narrativas são inumeráveis e sempre presentes no cotidiano. Roland Barthes (1915-1980) defende, no texto *Introdução à análise estrutural da narrativa* (1971), que as narrativas existem em todos os gêneros, sociedades e lugares; elas são universais e, portanto, podem ser abordadas pela linguagem escrita, oral, pela imagem em movimento ou pela imagem fotográfica – ou até pela mistura desses vários elementos. De acordo com o teórico, a narrativa surgiu juntamente “com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa (...)” (BARTHES, 1971, p. 18).

Em várias partes do mundo, o homem deixou marcas de suas capacidades inventivas no formato de desenhos, nas pedras, dos tempos mais remotos do paleolítico à época moderna. Esses esboços foram feitos para transmitir mensagens e muitos deles são antecessores da escrita, pois usavam o processo de descrição-representação que só preservava uma concepção esquemática de representações de passagens verdadeiras. São considerados imagens porque imitam, delineando visualmente, as pessoas e os objetos reais.

Sendo assim, a vida é um acontecimento narrativo, as pessoas estão sempre narrando, pois narrar é uma característica arraigada na essência do homem (MOTTA, 2013, p. 17). A narração dá sentido à vida, por meio dela são destacados episódios importantes que farão parte da história de cada um, pois a narrativa também identifica biografias e personalidades.

Nesse sentido, Motta aponta cinco razões para se estudar as narrativas (2013, p. 27-62). O primeiro motivo está diretamente ligado ao problema proposto neste trabalho:

“estudar a narrativa para entender quem somos”<sup>5</sup>. Ele argumenta que a própria identidade é uma “narrativa pessoal”<sup>6</sup>, porque transversalmente a ela são relatadas histórias individuais, experiências, testemunhos e pontos de vista. “Construímos um autossignificado singular: nosso eu se transforma em um conto, um relato valorativo. Podemos estudar as narrativas, portanto, para compreender esse conto” (MOTTA, 2013, p. 27).

A segunda razão apontada por Motta está relacionada à primeira e é também pertinente ao objeto de estudo aqui proposto: estudar as narrativas pode ajudar a entender “como os homens criam representações e apresentações do mundo”<sup>7</sup>. Representar é simbolizar, criar uma figura que será aceita como o próprio outro. “Estudar as narrativas como representações sociais pode ensinar muito sobre as maneiras pelas quais os homens constroem essas representações do mundo material e social” (MOTTA, 2013, p. 32). Grande parte dessas reproduções mentais se constrói na forma de narrativas visuais e por meio da fotografia.

Sabe-se que o homem representa eventos importantes de forma pictórica desde o final do período pré-histórico. A narrativa visual funciona, principalmente, como auxílio para o espectador imaginar a forma como algum episódio aconteceu. Serve como uma mensagem visual e social para as massas.

## 1.2 A Narratologia: o estudo das narrativas

A narratologia, segundo Motta, “é a teoria da narrativa e os métodos e procedimentos empregados na análise das narrativas humanas. É, portanto, um campo de estudo e um método de análise das práticas culturais” (2013, p.75). A obra *Poética* (2000)<sup>8</sup>, de Aristóteles foi escrita por volta do ano 335 A.C. e é considerada o mais antigo ensaio sobre a organização de uma narrativa.

---

<sup>5</sup> MOTTA, 2013, p. 27

<sup>6</sup> MOTTA, 2013, p. 27

<sup>7</sup> MOTTA, 2013, p. 32.

<sup>8</sup> Livro também editado com o título *Arte Poética*. Vale ressaltar que o texto aborda questões essenciais da narratologia e que, por isso, persiste ao longo dos séculos como estudo fundamental para discutir os elementos e as partes da narração.

O termo narratologia<sup>9</sup> foi estabelecido como o estudo das narrativas de ficção e não ficção, consolidada como ciência por pesquisadores franceses (como Roland Barthes) e vinculada ao estruturalismo<sup>10</sup> antropológico e literário francês e ao movimento linguístico conhecido como formalismo russo<sup>11</sup>, de Algirdas Julius Greimas, Vladimir Propp e outros.

A narratologia surgiu do empenho de teóricos e analistas que buscavam dividir os fragmentos da narração e instituir uma gramática narrativa singular. Porém, a narratologia se desprende aos poucos dessas correntes linguísticas e, sobretudo nas duas últimas décadas, passou a compreender outros campos e estudos acadêmicos. Atualmente, a análise da narrativa também é usada na antropologia, na história, nas teorias da comunicação, e ainda nas pesquisas sobre imagens e em tantas outras áreas de conhecimento (MOTTA, 2013, p. 78-79).

Assim, a nova narratologia não se reduz mais às expressões ficcionais, não é um ramo da teoria literária. Inclui todas as produções do ser humano cuja qualidade essencial é o relato de uma sucessão de estados de transformação e cujo princípio organizador do discurso é o contar (MOTTA, 2013, p. 79).

Nesse sentido, a narrativa fotográfica pode ser estudada a partir da análise dos elementos que compõem as imagens: observar quais são as informações aparentes, como estão dispostas, a frequência com que aparecem, etc. Os componentes visuais conformam a escrita fotográfica e podem dar pistas sobre as intenções na produção de significados das fotografias.

Bruce Block (2010), ao estudar a narrativa visual do cinema, TV e mídias digitais, afirma que todas as imagens, independente de suas origens, usam os mesmos sete componentes visuais básicos (espaço, linha, forma, tonalidade, cor, movimento e ritmo) em conjunto com o princípio de contraste e afinidade. Além disso, garante que “toda

---

<sup>9</sup> Motta explica que o termo narratologia foi estabelecido por T. Todorov (1970) para denominar “a teoria e análise da narrativa a partir de um estudo sobre a estrutura dos contos de Boccaccio, publicado em 1969 (*Grammaire du Decamerón*), onde ele buscava também construir uma gramática universal da narrativa” (2013, p. 78).

<sup>10</sup> O estruturalismo é uma corrente de pensamento nas ciências humanas, inspirada no modelo da linguística. Ele apreende a realidade social como um conjunto formal de relações. Ao analisar as narrativas literárias, por exemplo, o estruturalista observa a relação implícita dos elementos (a estrutura da história), ao invés de destacar o conteúdo.

<sup>11</sup> Também conhecido por crítica formalista, o formalismo russo foi uma escola de crítica literária que existiu na Rússia entre 1910 e 1930. Os formalistas estudavam a poética enquanto tal e estabeleceram o estudo da especificidade e da autonomia da linguagem poética e literária.

imagem é composta de narrativa, elementos visuais e, algumas vezes, sons. Em conjunto, esses três elementos transmitem o significado da imagem para o espectador” (BLOCK, 2010, p. 1).

Por outro lado, o estudo sobre as narrativas fotográficas também se volta para as técnicas narrativas, pela maneira como o fotógrafo escolhe narrar histórias: concretizada por meio de uma imagem, de um ensaio ou até mesmo de conjuntos de imagens soltas.

Existem várias maneiras de se estudar as narrativas fotográficas. Porém, optou-se, aqui, pelas perspectivas de análise de Ana Maria Mauad<sup>12</sup>, Lucia Santaella<sup>13</sup> e Martine Joly<sup>14</sup>, que serão abordadas com maior apreço no capítulo 3.

### 1.3 A narrativa fotográfica

No texto *Looking at Photographs* (1982), Victor Burgin (1941) fala sobre a complexa textualidade da fotografia. Suas observações foram feitas no momento em que a imagem fotográfica começava a ser legitimada como objeto de estudo. Burgin propõe a foto como um interlocutor, cuja materialmente está fundamentada e ligada a questões semióticas e psicossociais. Procura estabelecer um metadiscurso na representação e prática fotográfica, cujas fontes primárias são a psicanálise, o marxismo e a teoria semiótica. Esse metadiscurso repercute com um conjunto de outras metanarrativas de interpretação produzidas no contexto dos anos 1970 e 1980 e influenciadas pelo pós-estruturalismo.

Antes da obra de Burgin, teóricos publicaram textos sobre o ato fotográfico. Nessa lista estão *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), de Walter Benjamin (1892-1940), que trata do impacto da fotografia para o objeto de arte e o “inconsciente ótico” revelado pela lente da câmera; *Modos de ver* (1972), de John Berger (1926), que explora as conexões entre ver e saber; *A mensagem fotográfica* e *A Retórica da imagem* (1977)<sup>15</sup>, ambos de Roland Barthes<sup>16</sup>, sobre uma leitura estruturalista

<sup>12</sup> “O olhar engajado: Fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual”. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan./jun. 2008.

<sup>13</sup> *Leitura de imagens*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

<sup>14</sup> *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 2012.

<sup>15</sup> Esse texto faz parte do livro *O óbvio e o obtuso*, coletânea de ensaios publicada postumamente, em 1982. O texto em questão foi originalmente publicado em 1964, na revista *Communications*.

<sup>16</sup> Esse texto também se inscreve na obra *O óbvio e o obtuso* (1982).

da fotografia; e *Ensaio sobre a fotografia* (1977), de Susan Sontag (1933-2004), sobre a ética na fotografia.

Nos anos seguintes à publicação de *Looking at Photographs*, os estudos sobre fotografia se estabeleceram como parte do cenário acadêmico. Desse modo, passaram a atender às formas particularizadas de significação que a fotografia evidencia; à diversidade de gêneros e modos de prática narrativa com os quais as imagens se cruzam e operam dentro de narrativas visuais.

Quando a fotografia é abordada como uma forma de narrativa, surge o termo ‘Narrativa Visual’, atribuído para significar a combinação de duas palavras: ‘visual’ e ‘narrativa’. Ao procurar significados para a expressão, aparecerem várias outras palavras, como ‘arte narrativa’, ‘histórias visuais’, ‘cinema’, ‘histórias ilustradas’, ‘história em quadrinhos’, ‘animação’, etc. As narrativas mencionadas estão relacionadas pela característica de serem histórias contadas por meio de imagens.

Sherline Pimenta e Ravi Poovaiah (2010) argumentam, entretanto, que uma narrativa visual pode ser religiosa (tema), pode ser pintada (representação técnica) sobre um painel de madeira (meio), usando o estilo de história em quadrinhos, e ser executada sob a forma de um filme de animação, por exemplo.

Assim, pode ocorrer uma combinação de aspectos em uma única narrativa visual. Isso demonstra que as categorias atualmente em uso não são fixas. Uma única narrativa visual pode ser classificada em termos múltiplos, dependendo da presença de um aspecto particular – mas isso não garante que as outras características estejam ausentes.

Sendo assim, Sherline Pimenta e Ravi Poovaiah propõem a criação do termo Narrativa Visual como uma categoria distinta de Estudos Visuais. E, com base na funcionalidade da narrativa visual, ela pode ser categorizada em: Narrativa Visual Estática, Narrativa Visual Dinâmica, ou Narrativa Visual Interativa – subgêneros de Narrativas Visuais (2010, p. 25).

Reconhecer as nuances entre os vários tipos de narrativas visuais permite que as características da narrativa fotográfica fiquem mais claras, mesmo que as categorias não sejam fixas e que se possa reconhecer aspectos de outras narrativas na fotografia, por exemplo. Dessa forma, é possível abrir um novo caminho de exploração da narrativa visual. Ela pode ser estudada a nível ideológico e estrutural e seus subgêneros, por sua

vez, abrangem o lugar de categoria independente e podem ser estudados em vários níveis (PIMENTA; POOVAIAH, 2010).

A narrativa visual pode ser definida, então, da seguinte maneira: como uma imagem que necessariamente narra uma história de maneira clara. O termo visual está relacionado ao que pode ser visto usando o olho humano; a história organiza uma série de eventos ligados por temporalidade, a sequência ou a ordem dos episódios; e a narrativa significa o ato de contar uma história, ou a narração em si (PIMENTA; POOVAIAH, 2010, p. 29-30).

Por outro lado, o conceito de narrativa, de acordo com o *Dicionário de Imagem* (2011), mantém relações singulares com as imagens em sequência, animadas (cinema, vídeo, televisão) ou fixas (fotonovela). De fato, implica a ideia de mudança e, conseqüentemente, de um percurso que conduz de um estado inicial a um estado final. Contudo, a despeito e em complemento a tal formulação, tem-se que:

No entanto, a imagem fixa isolada não está excluída do campo da narratividade. Jacques Aumont observa, por exemplo, que alguns quadros que representam vários momentos dum acontecimento ou da vida duma personagem têm o mesmo valor que uma sequência e são totalmente narrativos, com a narrativa a requerer não tanto uma duração tangível, mas sim um princípio de ordem e de sucessão dos acontecimentos (GOLIOT-LÉTÉ et al., 2011, p. 264)<sup>17</sup>.

A imagem está relacionada de alguma forma a uma temporalidade<sup>18</sup>, mesmo sem ser ela mesma temporalizada. A narrativa, portanto, se desenvolve tanto no espaço como no tempo. Na fotografia, o episódio e as pessoas retratadas ligam-se diretamente à representação de uma ação ou de uma diegese<sup>19</sup>. Esta última representa a realidade da

---

<sup>17</sup> O livro foi escrito na língua portuguesa de Portugal, por isso algumas palavras têm a grafia diferente da língua portuguesa do Brasil. Para manter a citação exatamente como a do livro, a grafia portuguesa foi mantida.

<sup>18</sup> Para Martine Joly, “entre as coisas dificilmente representáveis na imagem fixa estão a temporalidade e a causalidade. De fato, a tradição dominante de representação em perspectiva faz prevalecer a representação do espaço sobre o tempo. Estamos habituados a decifrar o perto e o longe no espaço. Admitimos a existência de telas visuais, uma montanha, uma cortina que, por sua suposta proximidade, mascaram o que existe por trás delas. Isso obriga a imagem fixa a abandonar a representação do tempo que não o instantâneo. É impossível contar uma história em uma só imagem, enquanto à imagem em sequência (fixa ou animada) se proporcionou os meios de construir narrativas com suas relações temporais e causais. A fotonovela, as histórias em quadrinhos e os filmes podem contar histórias; a imagem única e fixa, não” (JOLY, 2012, p. 119). Julgou-se importante colocar este ponto de vista, mas vale ressaltar que ele é contrário ao que se quer demonstrar nesta pesquisa: as imagens podem narrar, sim, inclusive por meio de recortes fotográficos únicos e avulsos.

<sup>19</sup> Dimensão ficcional de uma narrativa, à parte da realidade externa.



narrativa, nesse caso, da narrativa fotográfica – diferente da vida fora dela. O tempo e o espaço diegéticos são aqueles que transcorrem ou existem dentro da trama, com suas particularidades, limites e coerências.

De acordo com Lucia Santaella, apesar da aptidão da fotografia para o eterno, aquilo que ela capturou fica carregado de sua própria temporalidade. A autora diz que “fotos são feixes de indicações temporais. Nesses feixes encontram-se as marcas do tempo não só do tema fotografado, como também do estado da arte do aparato técnico utilizado pelo fotógrafo” (SANTAELLA, 2012, p. 81).

Neste sentido, qualquer representação figurativa possui elementos da narratividade, e em determinadas imagens essa possibilidade aparece plenamente. Estas apresentam-se como resumos de amplas narrativas. Outras podem desencadear, também, pequenos fragmentos narrativos. “Imagem congelada, instantâneo, instante pregnante ou outro, a imagem representativa, ainda que não constitua em si mesma directamente uma narrativa, dirige-se a uma espécie de consciência narrativa” (GOLIOT-LÉTÉ et al., 2011, p. 264)<sup>20</sup>.

Em uma narrativa estática, como na fotografia, o recorte fotográfico é fixo, mas os olhos e a mente do espectador e do narrador fazem o movimento. Sherline Pimenta e Ravi Poovaiah defendem que a mente humana pode imaginar e realizar exercícios mentais sem muito esforço, reunindo imagens da memória, da imaginação ou do cotidiano.

Logo, imagens mentais podem fluir rapidamente no movimento que o intelecto faz ao ver uma representação – e desencadear outras tantas no pensamento. Segundo Tânia Pellegrini (2003), quando o fotógrafo recorre a lembranças no momento de compor a foto, acontecem jorros de memória. Ana Maria Mauad corrobora essa ideia e acrescenta:

Ao fixar a imagem da experiência humana de diferentes maneiras, as fotografias se tornam o substrato material das memórias contemporâneas. Nesse mundo de instantâneos e incertezas, reabilitar a ideia de tempo como duração nos permite atribuir uma dimensão narrativa ao ato fotográfico, por meio do qual se reunifica a capacidade criativa do sujeito social e sua técnica (2008, p. 39).

---

<sup>20</sup> O livro foi escrito na língua portuguesa de Portugal, por isso algumas palavras têm a grafia diferente da língua portuguesa do Brasil. Para manter a citação exatamente como a do livro, a grafia portuguesa foi mantida.

Sendo assim, se a ação é vista como movimento, todas as formas narrativas estão de alguma maneira articuladas em continuidades temporais, não interessa se lineares, se incompletas, inversas ou intercaladas. As sequências, no caso da narrativa fotográfica, se realizam por meio de representações imagéticas. O tempo da memória, das imagens do pensamento, não coincide com as medidas temporais objetivas, “trata-se do tempo entendido como duração, *o tempo da mente*” (PELLEGRINI, 2003, p. 21).

As "imagens mentais"<sup>21</sup> também são construídas em torno da habilidade do homem em imaginar – "ver no olho da mente"<sup>22</sup>. Ao contrário da percepção, a imaginação está sob o controle de nossa vontade, possibilitando tais capacidades (THOMAS; NIGEL JT apud PIMENTA; POOVAIAH, 2010). Tal faculdade de visualização acontece ao apreciar uma narrativa visual estática, possibilidade de representar temporariamente uma imagem estática e, portanto, propor a narrativa visual por meio da fotografia.

Em síntese, pode-se dizer que a narrativa visual estática é executada em um meio, ocupa área de superfície. No caso da fotografia, pode ser realizada em uma exposição em galerias e museus, em livros, na internet, etc. O espectador deve desvendar a história, explorando a área coberta pela imagem. Assim, a história se desenvolve no espaço e no tempo.

Em alguns casos, o espectador não se relaciona com a narração apresentada devido a uma série de motivos, como diferenças de cultura, o contexto, a linguagem, etc. Porém, esse fato não anula a qualidade narrativa da imagem. Algumas pinturas rupestres, por exemplo, nem sempre têm suas histórias conhecidas, mas não deixam de ser fábulas relatadas por meio de imagens. As narrativas visuais estão, portanto, como outros tipos de narrativas, profundamente enraizadas nas práticas culturais e sociais e, por isso, algumas não são completamente compreendidas.

---

<sup>21</sup> Tradução da autora de “mental imagery”.

<sup>22</sup> Tradução da autora de “see(ing) in the mind’s eye”.

## 1.4 O narrador

O termo “narrador” é foco de muitas dúvidas e confusões. Em alguns casos, narradores, contadores de anedotas, pescadores e suas famosas histórias, etc. possuem as mesmas características, como se não houvesse diferença entre eles. O que se propõe aqui não é esclarecer o termo “narrador” e apresentá-lo de forma definitiva; mas, em função da diversidade de significados e percepções, apontar a que tipo de narrador esta pesquisa se refere.

O primeiro pesquisador utilizado como referência no início dos estudos acerca do narrador foi Walter Benjamin, em seu famoso ensaio *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*<sup>23</sup>. O sociólogo inicia seu texto alegando que o narrador não está mais presente entre nós, pois seu fazer e a tradição na qual estava inserido estão muito afastadas e se distanciam cada vez mais do contexto atual. Benjamin argumenta que a figura do narrador, dentro de certa tipologia, surge de duas categorias que se misturam e se completam. Entre ambas, consta o viajante, aquele que, por consequência de suas peregrinações, sempre tem histórias para contar; que vem de longe, apresentando diferentes conhecimentos. O outro tipo está representado pelo homem que nunca saiu do próprio país e que traz consigo suas narrativas e tradições, além das experiências que compreendem a própria realidade e o modo de ser do seu povo.

O narrador descrito por Benjamin, contudo, não se resume apenas à tipologia criada, tampouco a estas funções. Para o autor, o narrador nato, aquele que desde muito cedo aprendeu os caminhos para relatar suas histórias, retira da experiência (da própria ou das experiências alheias) aquilo que narra. No prefácio do livro *Magia e técnica, arte e política*<sup>24</sup>, Jeanne Marie Gagnebin analisa os dois tipos de experiência propostos por Benjamin: “Erfahrung”, que corresponde à experiência baseada na imagem eterna do passado, com caráter histórico, e a “Erlebnis”, à experiência vivida, característica do indivíduo solitário.

Benjamin aponta o enfraquecimento da Erfahrung no mundo capitalista moderno, em função do fortalecimento da Erlebnis. Gagnebin menciona a necessidade da

---

<sup>23</sup> In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221. (Obras Escolhidas, v. 1).

<sup>24</sup> BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 7-19. (Obras Escolhidas, v. 1).

reconstrução da *Erfahrung*, para garantir uma memória. Essa reconstrução deveria ser seguida de uma nova perspectiva de narratividade, que permitisse a relação e a comunicação de valores e conselhos.

O narrador proposto por Benjamin leva consigo as seguintes particularidades: conter os traços de um representante arcaico (marinheiro comerciante ou camponês sedentário), utilizar como fonte a experiência (sua ou dos outros) e transmitir uma narrativa de dimensão utilitária. Tal narrador existe por transitar livremente entre essas características, sem a obrigação de estudos, de dedicação exclusiva para sua “formação”; ao contrário, ele se vale dos próprios atributos com o objetivo de narrar, simplesmente.

Silviano Santiago, em seu ensaio *O narrador pós-moderno*<sup>25</sup>, classifica esse tipo de narrador proposto por Benjamin como “narrador tradicional”. Santiago destaca ainda dois outros tipos de narradores contidos no ensaio de Walter Benjamin. O primeiro é o narrador do romance, cujo papel era falar de si, sem a necessidade de transmitir algum valor, mas com a obrigação de autoexposição, para dividir ansiedades, satisfações, descobrimentos, etc. O segundo tipo consiste no narrador-jornalista, aquele que apenas transmite para informar fatos e especificações – como datas e locais exatos.

Porém, se a valorização da experiência é pressuposto para a existência do narrador tradicional, estes dois tipos apontados por Santiago não poderiam ser classificados como tal na perspectiva de análise benjaminiana. Ao se admitir tal constatação, isso colaboraria, então, para explicar a crise da narrativa e o possível desaparecimento da figura do narrador exposto por Benjamin.

Para entender os possíveis aspectos que contribuíram para o enfraquecimento da figura do narrador, Walter Benjamin aponta o surgimento do romance, no início do período moderno, como um dos primeiros fatores. A leitura solitária contribuiria para o empobrecimento da troca de experiências nas conversas. A propagação do romance relaciona-se, também, à invenção da imprensa. A partir daquele momento, muitas pessoas teriam acesso ao mesmo texto simultaneamente e depois poderiam conversar sobre o assunto abordado na novela literária.

---

<sup>25</sup> In: Silviano Santiago. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

Como o romance está necessariamente vinculado ao livro, o leitor não precisa estabelecer qualquer forma de contato pessoal com o escritor/narrador, a não ser por intermédio da leitura do texto. A narrativa do romance difere, assim, da narrativa oral, que necessita de um portador que a compreenda, interprete seu sentido e a relate. Esse portador é o narrador tradicional, que, para existir, deve interagir por meio da troca de experiências com seus ouvintes.

Outro fator relevante é a consolidação da burguesia, ávida por informações sobre o que estaria acontecendo ao seu redor, fazendo da solidificação da imprensa algo praticamente inevitável. Para manter-se no poder, a burguesia precisava informar-se de tudo o que acontecia e, assim, tomar decisões importantes e evitar ameaças à própria ascensão. Com isso, uma nova forma de comunicação ganharia forças definitivamente: a informação.

Depois de algum tempo da invenção da imprensa, a escrita e a leitura, que antes se limitavam principalmente às elites clericais e aos comerciantes, tornaram-se populares, porém não acessíveis. Muitos tinham contato com os textos escritos, mas poucos sabiam interpretá-los. Segundo Benjamin, no ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*<sup>26</sup>, as pessoas se encantavam com a tecnologia da escrita, esforçavam-se para compreendê-la, enquanto deixavam de lado as conversas que antes possibilitavam a troca de experiências. Com o avanço da industrialização e o acúmulo de trabalho, o contato entre as pessoas diminuiu. O trabalho passou a ter maior importância que a troca de experiências, pois esta não gerava lucros tangíveis.

A invenção da imprensa gerou impacto na sociedade assim como a escrita. A crise levantada por Benjamin ocorreu ao longo dos anos, conforme a sociedade teve acesso à leitura de livros e textos. Mas, mesmo com o aparecimento da imprensa, com a publicação de obras, etc., assuntos básicos referentes principalmente à educação dos seres humanos e à transmissão de cultura e de experiências eram, e ainda são, transmitidos oralmente.

Com as conquistas tecnológicas que permitiram as narrativas visuais, como o cinema e a fotografia, o homem passou a contar histórias a partir de outras ferramentas. A

---

<sup>26</sup> In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196. (Obras Escolhidas, v. 1).

arte narrativa encontra nas novas tecnologias possibilidades de elaboração de repertórios diferentes para a transmissão das narrações. O contato entre narrador e ouvinte se estabelece de modo cada vez mais complexo de acordo com sua vivência e (re)significação da realidade.

Com relação à já mencionada crise da figura do narrador tradicional apontada por Benjamin, quando este deixa de cumprir sua função utilitária, quando deixa de transmitir um valor ou uma experiência – seja pelo afastamento de sua comunidade, seja pela modernização de tudo ao seu redor, pela interferência de novas mídias, como a imprensa, a televisão, a internet, etc., a crise concretiza-se, gerando inquietações, mudanças e adaptações. E foi isso o que aconteceu. O papel realizado pelo narrador tradicional não pode ser o mesmo na atualidade, mas sua função nunca deixou de existir.

Outro pesquisador que defende representantes do narrador na atual sociedade é Silviano Santiago. Ele estabelece hipóteses sobre como seria essa figura do narrador tradicional nos dias de hoje. Para esse efeito, descreve primeiramente esse tipo de narrador como aquele que extrai a si mesmo da ação narrada, que, por semelhança da atitude de um repórter ou de um espectador, configura o tipo de narrador que olha para se informar.

Em uma segunda abordagem, Santiago define o narrador pós-moderno como o transmissor de uma sabedoria, decorrente da observação da experiência alheia a ele, e não tecida da substância viva de sua existência. Ele afirma que o narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são conceitos e decorrem de construções da linguagem ou do discurso. Para o autor, esse tipo de narrador teria se adaptado à falência da comunicabilidade da experiência e percebido como se tornara impossível dar continuidade ao processo de aprimoramento do homem e da sociedade.

O narrador tradicional, descrito por Benjamin, pelos motivos aqui descritos, parece, de fato, encontrar-se em crise. Esse narrador se desdobra e é reinventado contemporaneamente, influenciado por novas mídias. Portanto, interessa nesse trabalho analisar uma proposta de pesquisa que considere, na atualidade, características dos novos narradores.

### 1.4.1. O fotógrafo como narrador

As reflexões sobre a reprodutibilidade técnica chegaram rápido ao campo das imagens e, portanto, da fotografia. Refletiram no pensamento sobre as relações entre homem e máquina, entre autoria e alienação. Seria o homem subordinado às funções dos instrumentos técnicos?

Vilém Flusser foi um pensador das máquinas semióticas, produtoras de imagens técnicas, como a câmera fotográfica. Em *A filosofia da caixa preta*<sup>27</sup>, ele discute o papel do fotógrafo no processo de significação das imagens fotográficas. Provoca uma reflexão densa sobre as possibilidades de criação e liberdade em uma sociedade cada vez mais perpassada pela tecnologia.

Ao utilizar o termo “caixa preta” em referência à câmera obscura, ele questiona a dependência do homem com relação às máquinas. Segundo Flusser, ela é negra justamente pelo fato de ser inacessível para as pessoas “comuns”; é o oposto de algo claro, de fácil entendimento. Trata-se de um sistema de poder superior, que controla e aliena, sob o qual não se tem controle.

Flusser descreve o homem como mero usuário desse sistema, não se preocupando com o interior da caixa preta e, portanto, submetido a utilizá-la da maneira que o fabricante deseja, sob o condicionamento dos recursos e regras pré-estabelecidas. Este movimento gera uma padronização no que é produzido, já que os *softwares* utilizados são os mesmos. Por sua vez, originam-se imagens recorrentes.

Para evitar essa uniformização das ideias, é preciso, segundo Flusser, compreender o funcionamento da caixa preta, decodificá-la. Se não é possível fugir do sistema, pode-se, porém, interferir neste, torná-lo também previsível e acompanhar as suas tendências. Neste ponto, transparece, então, o caráter do fotógrafo, enquanto autor, produtor de conteúdo, e não mero usuário de uma máquina.

No caso da fotografia, Flusser argumenta que é certo o papel do autor atribuído ao fotógrafo. Contudo, deve-se considerá-lo como uma categoria social, seja ele profissional independente, fotojornalista, ou apenas amador. O domínio da técnica e das “estéticas” fotográficas é diferente na mesma dimensão das finalidades postas pelo fotógrafo. Mesmo assim, o uso da câmara fotográfica constitui uma habilidade mínima de quem a

---

<sup>27</sup> São Paulo: Hucitec, 1985.

opera, pois está relacionada a referentes convencionados para a produção de uma imagem passível de ser entendida:

As hesitações, paradas e tomadas de decisão que antecedem o clique definitivo resultam da consciência do fotógrafo de que seu gesto é movimento de escolha entre pontos de vista equivalentes, e o que vale não é um determinado ponto de vista, mas o número máximo de pontos de vista (SANTAELLA, 2012, p. 83).

Esta noção da fotografia como resultado de uma ação do autor constituiu ampla discussão na aceitação da fotografia como possibilidade expressiva. Segundo afirma André Rouillé (2009), a fotografia está intimamente ligada à sociedade industrial, aos seus valores, aos seus paradigmas técnicos, econômicos, físicos, perceptivos e teóricos e, por isso, não corresponde às condições da sociedade da informação. Ainda de acordo com ele, a fotografia se transformou e se expandiu em distintas vertentes, passando a se conectar de novas maneiras com a arte, com os procedimentos culturais, que sucederam amplamente os usos práticos, e, sobretudo, levando a fotografia-documento a abrir espaço para a fotografia-expressão.

Reduzir a fotografia ao documento seria o mesmo que desconsiderar todas as infinitas mediações que ocorrem entre as coisas e as imagens. Estas não teriam autor, matéria, nem “estética”, consistiriam apenas em vetores de informação. Por outro lado, a fotografia que compreende uma expressão, que engloba um episódio, é chamada de “fotografia-expressão”, conforme elucida Rouillé:

Levaremos em consideração, aqui, a hipótese segundo a qual a passagem documento-designação para documento-expressão repercute na fotografia como um fenômeno mais global: a passagem de um mundo de substâncias, de coisas e de corpos, para um mundo de acontecimentos, de incorporais. A passagem de uma sociedade industrial para uma sociedade da informação. A sociedade da informação, que se estende ao ritmo das redes digitais de comunicação, age profundamente sobre o conjunto das atividades, particularmente sobre as práticas e as imagens fotográficas, segundo processos muitas vezes subterrâneos e silenciosos, mas que colaboram para o esgotamento da fotografia-documento (2009, p.137).

Pode-se dizer, então, que a correspondência entre as imagens e as coisas sustentava-se em uma tripla negação: a da subjetividade do fotógrafo; a das relações sociais ou subjetivas com os modelos e as coisas; e a da escrita fotográfica. A fotografia-expressão se caracteriza pelo inverso desses elementos:

o elogio da forma, a afirmação da individualidade do fotógrafo e o



dialogismo com os modelos são seus traços principais. A escrita, o autor, o outro: para uma nova maneira de documento. A fotografia-expressão não recusa totalmente a finalidade documental e propõe outras vias, aparentemente indiretas, de acesso às coisas, aos fatos, aos acontecimentos. Tais vias são aquelas que a fotografia-documento rejeita: a escrita, logo, a imagem; o conteúdo, logo, o autor; o dialogismo, logo, o outro (ROUILLÉ, 2009, p.161).

No início dos anos 1980, acentuam-se os limites da fotografia-documento, suas dificuldades em assumir as tarefas documentais do tempo atual, sua importância para organizar o caos. Era preciso inventar novas maneiras de ver e não mais apenas designar, constatar ou descrever. Nesse caso, o documento demanda uma escrita, um formato assumido inteiramente por um autor. Segundo tal processo, as visibilidades não se formam diretamente a partir das coisas, mas estas são produzidas indiretamente, trabalhando a forma, a imagem e a escrita fotográficas (ROUILLÉ, 2009, p.163).

Nesse sentido, a fotografia-expressão tem alta consciência da forma, e de explorar seus infinitos componentes: enquadramento, ponto de vista, luz, composição, distância, cores, matéria, nitidez, tempo de exposição, encenação, etc. A escrita determina o sentido. A fotografia-documento se apoia na ideia de que o significado já está contido nas coisas e por isso seu papel é extraí-lo das aparências. De um lado, o sentido seria apenas desalojado e registrado; do outro, ele é resultado de um processo padrão no cruzamento da imagem com o real (ROUILLÉ, 2009, p.168).

Com a fotografia-expressão tenta-se produzir o sentido no limite das imagens e das coisas; como não pode ser encontrado, registrado ou restabelecido, deve ser produzido. Por sua vez, a expressão de sentido requer essencialmente um trabalho de escrita.

Esse verdadeiro choque sísmico – que abalou todo o universo das imagens e que, em fotografia, corresponde à passagem do documento para a expressão – acelerou-se ao longo das últimas décadas. Tais deslocamentos provocaram uma verdadeira assunção das formas e das escritas fotográficas. Mas, também, o advento do tema, do autor (ROUILLÉ, 2009, p.169).

Na fotografia-documento o fotógrafo era um mecanismo da máquina de captar o visível, a fotografia-expressão o coloca como figura principal no processo. Assim, ele não mais consente com o papel de documentar o mundo; questiona a fotografia, pois sabe que não possui domínio sobre ela. Sua afirmação, sob essa perspectiva de uma nova

missão a cumprir, é acompanhada pela perda da ilusão de comando.

Esta ideia apresenta-se adequada para pensar a fotografia não apenas como um documento, mas um meio de expressão de ideias e sentimentos. Uma maneira de registrar que valoriza as formas, cores, volumes para fazer comentários visuais. Trata-se de considerar o fotógrafo como narrador, como autor e produtor de sentidos.

Nada obstante, é possível ampliar ainda mais esta percepção, pois a imagem, mesmo como resultado da prática/ação de um indivíduo, não constitui produto apenas deste sujeito individual, mas de um contexto. Sua construção realiza-se de acordo com a época na qual o autor está inserido. Essa relação acontece por meio dos posicionamentos do fotógrafo em relação às reflexões de seu tempo, os partidarismos que acolhe ou rejeita, os diálogos que estabelece com outras produções culturais, as técnicas e ferramentas disponíveis e as articulações que o repertório simbólico de seu tempo permite.

O conceito do fotógrafo como autor, provocado não apenas por fotógrafos, mas também por uma comunidade crítica emergente nas artes no século XX, alcançou os anos 1960 com a aceitação demonstrada pela criação e o crescimento de departamentos de fotografia e uma infinidade de exposições fotográficas (HUGHES; NOBLE, 2003, p. 91). No início do século XXI, portanto, é adequado trazer o fotógrafo de volta para a representação imagética. “Ignorar o autor é omitir questões significativas de produção que, como o pensamento contemporâneo afirma, já não podem ser negligenciadas” (HUGHES; NOBLE, 2003, p. 14)<sup>28</sup>.

Lucia Santaella explica que o fotógrafo já foi associado à figura do caçador por muitos teóricos da fotografia, porque, legitimamente, ele lança um olhar diferente para o mundo, a fim de capturar momentos únicos e simbólicos. Para a autora, o fotógrafo utiliza a câmera muito mais com os olhos do que com as mãos:

Por isso mesmo, o ato de fotografar cria uma coreografia própria e se faz acompanhar de certa solenidade: as paradas, as hesitações, os movimentos de escolha, as tomadas de decisão. Seleção de enquadramento, de pontos de vista, de proximidade e afastamento, de ângulos constitui o âmago do ato fotográfico (SANTAELLA, 2012, p. 75).

---

<sup>28</sup> Tradução da autora de: “(...) to ignore the author is to occlude significant issues of production that, contemporary thinking affirms, can no longer be overlooked”.

A fotografia, enquanto instrumento narrativo, constitui-se como uma “extensão” do olhar. O homem experimenta o mundo atuando sobre ele e, para isso, cria extensões dos próprios sentidos, desenvolvendo experiências no tempo e no espaço. Toda fotografia é um olhar sobre o mundo, levado pela intencionalidade de uma pessoa, que destina sua mensagem visível a um outro olhar, procurando produzir significações do próprio universo.

## CAPÍTULO 2

### A fotografia em Brasília: Luis Humberto e Ivaldo Cavalcante em contexto

Brasília foi acompanhada pela fotografia antes mesmo da própria construção<sup>29</sup>. Além de ser um marco da arquitetura e urbanismo modernos, possui a maior área tombada do mundo – 112,25km<sup>30</sup> – e foi inscrita pela Unesco na lista de bens do Patrimônio Mundial em 7 de dezembro de 1987. É o único bem contemporâneo a receber essa diferenciação.

O período que antecedeu a construção da capital também foi registrado por imagens fotográficas da Missão Cruls<sup>31</sup>, instituída em 1892 para demarcar a futura área de Brasília (Constituição de 1891/art. 31). A missão foi chefiada pelo astrônomo Louis Ferdinand Cruls<sup>32</sup> (1848-1908) e sua equipe era composta por 22 membros, entre eles astrônomos, cartógrafos, médicos, geólogos, botânicos, um farmacêutico, alguns militares e um cientista que desempenhou o papel de fotógrafo: Henrique Morize (1860-1930). Francês, ele chegou ao Brasil com sua família, em 1875, com o nome de Henri Charles Morize.

Pode-se dizer que Henrique Morize foi o primeiro fotógrafo da capital federal, quando observado a partir dessa perspectiva histórica. Na Missão Cruls, ele demonstrou grande perspicácia na fotografia [Figura 1]. O Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF) e o Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do DF (Depha) possuem em seus arquivos grande parte do passado fotográfico – e também documental – de Brasília. Conservam a memória imagética de eventos públicos, políticos, festas e toda a fase inicial da capital.

---

<sup>29</sup> Este capítulo foi escrito a partir da pesquisa realizada para o livro *Ousadia em Imagens* (Brasília: ITS, 2012), escrito por Beatriz Vilela e a fotógrafa Graça Seligman. Buscou-se, com essas informações, contextualizar o trabalho dos fotógrafos, aqui analisados, na história da fotografia em Brasília.

<sup>30</sup> CASTRO, Pedro Jorge de (Org.). **Ciências na missão Cruls**. Brasília: Instituto Animatógrafo, 2010. p. 9-12. 7 v.

<sup>31</sup> Em 1894, depois de 4 mil quilômetros percorridos em sete meses, o relatório da Missão Cruls ficou pronto com informações sobre a região onde hoje é o Distrito Federal. E somente em 1956, após 62 anos, o então presidente eleito, Juscelino Kubitschek, iniciou os trabalhos para construir a nova capital.

<sup>32</sup> Conhecido no Brasil como Luís Cruls.



**Figura 1.** Missão Cruls. Acampamento nas margens do Rio Paranaíba, Goiás, 1892. Foto: Henrique Morize. Fonte: Acervo ArPDF.

O jornalismo de Brasília começou com a cidade que, por sua vez, surgiu com a transferência da capital federal do Rio de Janeiro. Neste sentido, apresenta as características de um “jornalismo oficial” desde o seu surgimento (LIMA, 1993, p.18). Da mesma forma, alguns veículos de comunicação foram criados para divulgar imagens oficiais da nova capital.

Duas publicações se destacaram ao divulgar imagens da construção de Brasília. Uma delas foi a revista *Módulo*<sup>33</sup> [Figura 5], edição brasileira cujo tema principal era a arquitetura, embora também publicasse conteúdo relacionado às artes, ao urbanismo, ao design e à cultura. Igualmente, a revista *Brasília*<sup>34</sup> [Figura 2 a 4], como publicação mensal da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap), representa uma importante fonte de pesquisa da história da construção, inauguração e consolidação de Brasília.

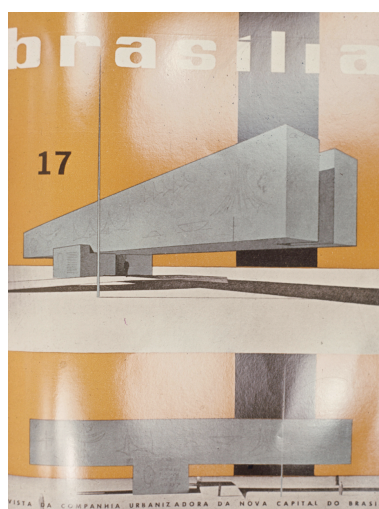
<sup>33</sup> A revista foi fundada em 1955 e editada por Oscar Niemeyer, no Rio de Janeiro. Circulou até 1965, quando foi proibida pela ditadura militar instaurada no Brasil. Só voltou a circular em 1975 e saiu de circulação definitivamente em 1989.

<sup>34</sup> Circulou entre janeiro de 1957 e abril de 1960, e acompanhou cada passo da construção.





**Figura 2.** Capa da Revista Brasília n.º 1. Fonte: Acervo ArPDF.



**Figura 3.** Capa da Revista Brasília n.º 17. Fonte: Acervo ArPDF.



**Figura 4.** Capa da Revista Brasília n.º 43. Fonte: Acervo ArPDF.



**Figura 5.** Exposição sobre a construção de Brasília no Centro Cultural Brasil/Bolívia, La Paz, Bolívia, 1959. Fonte: Acervo ArPDF.

As imagens impressas nas páginas das publicações brasileiras que divulgavam a construção de Brasília revelavam o projeto e a obra de arquitetura e urbanismo da cidade. Marcaram a trajetória e a história da construção do maior projeto modernista do mundo. Tais fotografias também foram publicadas em várias revistas nacionais e internacionais especializadas, concebidas como parte da difusão da arquitetura moderna brasileira.

Vale destacar o papel do fotógrafo piauiense Mario Fontenelle<sup>35</sup> (1919-1986), considerado o mais importante da história da construção de Brasília. Ele registrou a nova capital desde seu primeiro “risco” no cerrado do planalto central, imagem [Figura 6] que mostra o cruzamento da Avenida Monumental com o Eixo Rodoviário de Brasília. Esta imagem foi publicada pela primeira vez na revista *Brasília* n.º6, de junho de 1957.



**Figura 6.** Imagem do primeiro “risco” no cerrado do planalto central do Brasil. A fotografia mostra os eixos rodoviários sul e norte sendo cortados pelo eixo monumental. Foto: Mario Fontenelle. Fonte: Acervo ArPDF.

---

<sup>35</sup> Mario Fontenelle foi mecânico de avião e se tornou amigo e fotógrafo do Presidente Juscelino. Fotografou a construção de Brasília até o dia da inauguração. Morreu anos depois, abandonado em um asilo da capital. Em 1988, foi lançado o livro *Minha mala, meu destino* (Brasília: Gráfica Brasileira, 1988) com algumas de suas imagens mais conhecidas.

Ao longo dos seus 50 anos, Brasília foi registrada sob vários aspectos como cidade. Alguns acontecimentos, porém, foram fotografados para permanecer na memória, como a construção e a inauguração da nova capital. Tais períodos emblemáticos também foram registrados por renomados fotógrafos, como Marcel Gautherot (1910-1996), Peter Scheier (1908-1979) e Tomas Farkas (1924-2011), cujos arquivos pertencem hoje ao Instituto Moreira Salles (IMS).

Tomas Farkas era húngaro e chegou ao Brasil com sua família em 1930. Foi precursor da fotografia moderna brasileira. Por outro lado, o alemão Peter Scheier<sup>36</sup> mostra o seu olhar estrangeiro, de quem chegou ao Brasil em 1937, fugindo do nazismo. Igualmente, Marcel Gautherot foi importante fotógrafo na documentação das obras de Oscar Niemeyer<sup>37</sup> (1907-2012). Ele registrou a cidade entre 1958 e a década seguinte, especialmente a pedido do arquiteto. As imagens dão destaque para a arquitetura, quase sempre a protagonista.

Em 1960, ano de inauguração da nova capital, chegou à cidade, com apenas quatro anos, o fotógrafo Ivaldo Cavalcante, que veio de Cratêus, no Ceará, para morar em Taguatinga<sup>38</sup>, acompanhado de seus oito irmãos e uma tia – Luzanira, chamada por ele de Ninica. Chegaram em um caminhão *pau-de-arara*, em busca de melhores condições de vida. Na introdução de seu livro *Taguatinga: duas décadas de cultura*<sup>39</sup>, ele conta como foi sua infância em Brasília:

Foi na SHIS Sul<sup>40</sup> que eu passei boa parte da minha infância. (...) Vendi

---

<sup>36</sup> Peter Scheier fotografou Brasília em viagens realizadas em 1958 e 1960, para agências norte-americanas e para a produção do livro *Brasília vive!* (Brasília: Livraria Kosmos Editora, 1960), lançado no início dos anos 1960, cuja intenção era mostrar que a nova capital não se tratava de um lugar inóspito no centro do país. Suas imagens exibem a cidade pós-inauguração, ocupada, em pleno funcionamento.

<sup>37</sup> Fotógrafos brasileiros como W. Jesco von Puttkamer também se destacaram por fotografar a construção de Brasília, especialmente por documentar as obras de Oscar Niemeyer. Além dele, os irmãos gêmeos José e Humberto Franceschi foram colaboradores da revista *Módulo* e uma espécie de “os fotógrafos oficiais nacionais” do arquiteto. Atualmente, uma nova geração de fotógrafos tem trabalhado com o registro da obra de Niemeyer, como o mineiro Leonardo Finotti. Pode-se considerar como “fotógrafo oficial” o neto dele, Carlos Eduardo Niemeyer, que aprendeu a fotografar com o avô ainda na época da construção da capital.

<sup>38</sup> “No dia 5 de junho de 1958, foi implantada, em terras do município de Luziânia - GO, a Oeste de Brasília, em uma distância aproximada de 27 km da Estação Rodoviária, a cidade de Taguatinga. Inicialmente, Taguatinga, que quase foi denominada cidade *Presidente Kennedy*, foi chamada de *Vila Sarah Kubitschek*, logo depois, de *Santa Cruz de Taguatinga*” (CAVALCANTE, 2003, p. 4).

<sup>39</sup> Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal – FAC, 2003.

<sup>40</sup> Segundo Ivaldo Cavalcante, em 1962 surgiu o setor QSE (antiga Vila Dimas) e, depois, com o Sistema Financeiro de Habitação do extinto BNH, foram construídas casas populares e criados vários outros setores, entre eles o setor QSF, chamado de SHIS Sul (CAVALCANTE, 2003).



muitos pirulitos, em uma tábua furadinha, e jornais nas ruas de Taguatinga. Também fui vendedor de picolé e engraxate, passei muitas vezes no centro de *Taguá* com minha caixa de engraxar. (...) Levei muitas carreiras, com minha caixinha de engraxar, quando passava em frente ao famoso Bar Estrela. Ali, ficava a turma barra pesada dos engraxates que davam cascudos em quem ousasse passar por lá (CAVALCANTE, 2003, p. 4).

Em 1961, foi a vez de Luis Humberto chegar<sup>41</sup> a Brasília – um ano após ter conhecido a capital em uma rápida visita. Mudou-se para a cidade, junto de sua então esposa Eloá, para trabalhar junto ao grupo do Ministério da Educação que projetava o *campus* da Universidade de Brasília (UnB). A convite do arquiteto Alcides da Rocha Miranda (1909-2001), ajudou depois na implantação do curso tronco de Arquitetura e Urbanismo da UnB<sup>42</sup>. “O casal trocou a praia pelo céu. Em vez de morros, o que se via do primeiro andar do apartamento, no bloco 10D (eles tinham números naquela época), na superquadra 107 sul (SQS 107), era uma cidade por construir” (MACIEL, 2008, p. 23).

O fotógrafo fez parte do grupo de professores fundadores da Universidade, primeiro como docente de Arquitetura e Urbanismo e depois de Fotografia. Nesta última disciplina, foi o primeiro professor titular em uma universidade brasileira, em 1992. Em 1966, entretanto, Luis Humberto resolveu dedicar-se à fotografia, “foi quando ele viu, pela primeira vez, seu nome como crédito de uma fotografia publicada na imprensa. Uma imagem da escultura da Justiça em frente ao STF ilustrava reportagem da revista *Visão*” (MACIEL, 2008, p. 30).

Nahima Maciel (2008) relata que o cerrado está entre os temas mais registrados e, ao mesmo tempo, entre as fotos mais desconhecidas de Luis Humberto. “A vegetação natural do Centro-Oeste ajudou a empurrá-lo suavemente para a fotografia. Começou como tema de estudo<sup>43</sup>” (MACIEL, 2008, p.27). O interesse pela vegetação típica fez o

<sup>41</sup> Antes de chegar na capital, ainda no Rio de Janeiro, Luis Humberto trabalhava no Ministério da Educação e da Cultura (MEC).

<sup>42</sup> Como arquiteto, Luis Humberto foi coautor dos primeiros prédios da UnB, entre eles, o prédio da Faculdade de Educação (FE).

<sup>43</sup> Luis Humberto queria investir na carreira acadêmica, então ajudou José Zanine Caldas, que fazia mestrado sobre as possibilidades de preservação do cerrado nos projetos paisagísticos da nova capital: Luis Humberto fez todos os registros fotográficos das plantas nativas (MACIEL, 2008).

arquiteto investir no meio das imagens fotográficas, que passaram a ocupar mais espaço em sua vida. Logo, ele montou o primeiro laboratório de fotografia do Instituto Central de Artes (ICA) da UnB.

Depois da inauguração de Brasília, durante o período que antecedeu a Ditadura Militar, pode-se destacar a criação do Prêmio Esso de Fotojornalismo. “Os anos seguintes, sob a presidência de João Goulart, ofereceram ao repórter-fotográfico imagens de articulações, comícios, agitações culturais, urbanas e rurais” (BENTES, 1993, p. 151).

O fotojornalismo estava em processo de amadurecimento e as primeiras revistas semanais se configuravam. Além disso, o trabalho em Brasília era fruto do pioneirismo, as fontes e referências estavam além dos limites da capital. Nos Estados Unidos, surgiam revistas ilustradas, como a *Life*, com formatos grandiosos e fotografias que ocupavam a página inteira.

Com o golpe militar, o jornalismo sofreu censura, e as imagens também, sobretudo em Brasília. O regime buscava limitar e conduzir tudo o que se publicava na imprensa, sem poupar os fotojornalistas da repressão:

Na rua, na cobertura da ação repressora do Estado sobre os estudantes e professores da UnB, durante as muitas invasões ao *campus*, o repórter-fotográfico levou pau e borrachada, confundido ora como dedo-duro, ora como agente subversivo (BENTES, 1993, p.153).

Durante o período de repressão, segundo Bentes (1993, p. 153), surgiu a segunda geração de fotojornalistas, formada por profissionais inconformados com a Ditadura e impedidos de desempenharem suas profissões. Estes, então, buscavam no jornalismo uma lacuna para delatar a repressão e, principalmente, desmistificar, por meio de imagens, as personagens da cena política de então. A primeira geração, por sua vez, era composta por profissionais, provindos de outros Estados, que ocupavam postos de influência em jornais e órgãos públicos.

O período de mudanças no quadro profissional foi importante para o fotojornalismo crítico e de preocupação “estética” e conceitual. Os novos fotógrafos contribuíram para a transformação das imagens que eram publicadas, o que garantiu prestígio da opinião pública ao novo fotojornalismo que era praticado. O material passava pela censura dos militares, mas estes se preocupavam mais com as reportagens escritas e não repreendiam as imagens fotojornalísticas.

Com a fotografia candanga prestigiada, foi que, em 1973, o Jornal de Brasília ensaia uma experiência única em Brasília, colocando a Direção de Arte e o Departamento Fotográfico sob a coordenação de uma única pessoa com conhecimento em diagramação de jornal e também com prática em reportagem fotográfica. A experiência durou seis meses, o suficiente para elevar a tiragem do jornal e formar uma equipe apaixonada pelo trabalho, que chegou a publicar quatro páginas com fotografias em uma só edição. Ficou provado que a fotografia é um meio eficiente na comunicação quando, aliada à preocupação formal, existe uma preocupação com o conteúdo (BENTES, 1993, p.154).

O profissional citado por Duda Bentes do relato acima é Luis Humberto, que, no referido período, passou para o outro lado no processo de produção: foi editor, concebeu *layouts* e pensou na programação visual. Como fotojornalista, ele também se destacou em diversos veículos de comunicação nacionais, sobretudo nas revistas *Veja* (1968/1978) e *Isto É* (1978/1982), e colaborou com as revistas *Quatro Rodas*, *Cláudia* e *Realidade*. Segundo Simonetta Persichetti<sup>44</sup>, “é quase impossível falar em fotojornalismo no Brasil sem citar o papel de Luis Humberto no desenvolvimento dessa linguagem” (2008, p. 84).

Os anos 1970 foram especialmente difíceis para Brasília e seus habitantes. Como poucas cidades do Brasil, a capital sofreu com os desmandos daqueles anos de tirania. Paradoxalmente, foi a ditadura que consolidou Brasília como capital da República, ao instalar ali o centro das decisões nacionais e as sedes das embaixadas estrangeiras. Com a ditadura, ou apesar dela, os moradores de Brasília continuaram construindo e registrando a cidade e sua identidade, em boa parte traçada na resistência oculta ao poder.

Ainda nos anos 1970, surgem os movimentos de cultura de massa de Brasília, as bandas de rock, com suas letras irreverentes e contestadoras. Os espaços públicos da cidade foram ocupados com shows de música, oficinas e exposições de arte. Os muitos encontros reuniam os pioneiros do início da construção da cidade e a nova geração de brasilienses que surgia.

Nessa época, ainda adolescente, Ivaldo Cavalcante começou a trabalhar como serígrafo, fazia gravuras de bandas de rock dos anos 1970 em camisetas. O fotógrafo conta que nunca gostou de estudar (estudo convencional) e que aprendeu o ofício da serigrafia sozinho, por meio de livros. E foi no lugar mais *underground* de Taguatinga, o Mercado Sul, que ele morou e montou sua primeira oficina de serigrafia e o seu primeiro

---

<sup>44</sup> Data de nascimento não encontrada.

laboratório fotográfico em preto e branco.

Ivaldo Cavalcante relata que foi um amigo dele, o Aurelino, que o apresentou à fotografia e lhe deu um kit do Instituto Brasileiro Universal que chegava por correspondência: eram três bacias, revelador, fixador e água, e algumas químicas. “Ele me presenteou, eu vi que era o mesmo processo [da serigrafia] e me interessei. Comprei uma máquina, uma *Leps Trip*, e comecei a fotografar”, relata<sup>45</sup>. Ele fotografava o cotidiano em Taguatinga e essas fotos eram projetadas no Clube dos 200<sup>46</sup>, que reunia, aos domingos, pessoas interessadas em ver fotos e conversar.

Foi também no Mercado Sul que surgiu a paixão de Ivaldo Cavalcante pelo fotojornalismo, lá ele foi testemunha e fotógrafo do movimento cultural de Brasília. Eram frequentadores do local muitos fomentadores de cultura da época, como o poeta Paulo Kauim (1962-) e o ator Chico Simões (1960-). Pessoas que influenciaram o olhar e o espírito criativo do fotógrafo.

As imagens de arquivo registraram todas essas manifestações artísticas e culturais da cidade. Ainda na década de 1970, foi fundada a agência de fotojornalismo da família Stuckert<sup>47</sup>: a Stuckert Press – até hoje em funcionamento –, que fornecia aos principais veículos jornalísticos do país imagens do Planalto Central.

Em 1978, foi fundada a União dos Fotógrafos de Brasília, no contexto de reestruturação da sociedade civil que marcou a transição entre os dois últimos governos do regime militar. Os repórteres fotográficos discutiam sobre os direitos autorais e as novas regras de trabalho. Havia grande demanda por informação diferenciada e o trabalho de *freelance* começava a ser amplamente utilizado pela grande imprensa. Temas como a pauta própria e a tabela de preços mínimos passaram a fazer parte do debate entre os fotógrafos, o que também originou a organização de agências independentes de fotojornalismo.

---

<sup>45</sup> Entrevista concedida à autora, em 09 de agosto de 2013, Brasília, 50 min.

<sup>46</sup> Ivaldo Cavalcante conta que, hoje, o Clube dos 200 é um estacionamento para carros. Nos anos 1970 e 1980, era local para realização de matinês e shows, onde, inclusive, já tocou a banda brasileira de rock *Os Mutantes*.

<sup>47</sup> A família reúne cerca de 30 fotógrafos, entre eles Roberto Stuckert, que veio a Brasília para cobrir a construção e a inauguração da capital federal. Ele e o filho Ricardo partilham de uma incomum coincidência na trajetória profissional: Ricardo foi o fotógrafo do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva; já Roberto desempenhou o mesmo cargo na gestão do ex-presidente João Baptista Figueiredo, entre 1979 e 1985. As imagens feitas pela família Stuckert se tornaram importante registro da política brasileira.

Por outro lado, os anos 1970 foram favoráveis para a discussão da fotografia, mesmo com a repressão da Ditadura Militar. Neste período, a Lei do Direito Autoral foi aprovada, dando prestígio e reconhecendo a fotografia como produto intelectual. Do mesmo modo, a categoria se fortaleceu em torno do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Distrito Federal e do estabelecimento da União dos Fotógrafos de Brasília.

Todo esse conjunto de mudanças facilitou o desenvolvimento do jornalismo local, que, entretanto, ainda fazia dos seus veículos, pelo menos durante algum tempo, fontes primárias de outros veículos, sediados em outros estados. “Ao longo de todos esses anos, a principal pauta do jornalismo de Brasília, tanto local quanto das sucursais, tem sido a ação do governo federal, entendido aqui, sobretudo, como a ação do Poder Executivo” (LIMA, 1993, p.19).

Em paralelo e em apoio a esse processo, apareceram exemplos desse tipo de jornalismo local especializado, dentre os quais se pode citar, no fotojornalismo, a criação da Agência Ágil Fotojornalismo, uma das primeiras agências independentes instituída por fotógrafos em Brasília.

A criação da Ágil, no início de 1980, se deu em meio a um grande movimento de repórteres fotográficos que lutavam pela liberdade de imprensa, pela valorização da informação visual e pelo respeito aos direitos autorais e ao trabalho do fotógrafo em geral. A redemocratização do país era prioridade absoluta da sociedade civil. O fotojornalismo era, então, um instrumento de participação desse processo.

Mais que uma associação entre fotógrafos, a Ágil contribuiu para a memória dos movimentos pela anistia e depois pelas Diretas Já. Em 1986, porém, um incêndio destruiu milhares de negativos, o que determinou o encerramento da Agência Ágil Fotojornalismo<sup>48</sup>.

Por conseguinte, os anos 1980 foram marcados por mudanças políticas, intensos protestos no centro da cidade e a luta pela democracia. A capital possuía sua própria agenda cultural. Nesse campo, destaca-se a fotógrafa Mila Petrillo<sup>49</sup> (1958-), que

---

<sup>48</sup> Um importante documento deixado pela Ágil foi o livro *Brasília 20 anos - Depoimento de 35 fotógrafos do Brasil* (GURAN, M. (coord.) Brasília: Ágil Fotojornalismo, 1980), produzido e editado pela própria agência.

<sup>49</sup> Mila Petrillo também fotografava os ensaios dos grupos de teatro, dança e bastidores de shows. Ao sair

começou a registrar os palcos brasilienses em meados dos anos 1980. Ela era a única responsável pelas imagens publicadas nas páginas do então caderno de Cultura do jornal *Correio Braziliense*.

Foi na efervescência dos anos 1980 que Ivaldo Cavalcante começou a fotografar profissionalmente, quando trabalhava no *Jornal de Brasília*, na sucursal de Taguatinga. Antes, trabalhava no *Jornal Satélite*<sup>50</sup>, quando se destacou pelo seu olhar de denúncia e foi convidado por José Humberto, o então diretor geral do *Jornal de Brasília*, para trabalhar na sucursal de Taguatinga. Na época, fazia pautas de cidades, uma página no sábado e outra de domingo; uma sobre Taguatinga e outra sobre a Ceilândia.

Ivaldo Cavalcante fotografava flagrantes: policiais militares batendo em crianças, assaltos a bancos e outros temas densos. Depois de nove anos no *Jornal de Brasília*, trabalhou sete anos no *Correio Braziliense*<sup>51</sup>, um ano e meio no Governo Cristóvão<sup>52</sup>, no qual foi editor de fotografia no Palácio do Buriti, e foi também coordenador da Comissão de Repórteres Fotográficos do Sindicato dos Jornalistas Profissionais de Brasília.

Por outro lado, durante os anos de 1985 e 1986, Luis Humberto foi diretor-executivo da Fundação Cultural do Distrito Federal, assumindo em seguida a direção da Divisão de Foto-Imagem da Fundação das Pioneiras Sociais, passando a se dedicar integralmente ao ensino a partir da década de 1990. Foi também chefe de departamento e decano de extensão na Universidade de Brasília na gestão do reitor Antônio Ibanez, entre 1989 e 1993.

Luis Humberto já acumulava muita experiência prática no universo fotográfico. Assim, na década de 1980, lançou seu primeiro livro: *Brasília, Sonho do Império e*

do jornal, em 1990, havia se tornado referência em fotografia de espetáculos na cidade e passou a ser contratada por grupos e artistas que desejavam ser fotografados. As imagens feitas por Mila se tornaram importante registro da cena cultural brasiliense.

<sup>50</sup> Tirava fotos para publicidades de lojas, publicadas em cadernos especiais, mensais.

<sup>51</sup> Nessa época, Ivaldo Cavalcante ganhou o prêmio de fotografia Rei da Espanha, em 1994, sendo até hoje o único ganhador da região centro-oeste. Trata-se de um dos melhores prêmios de fotojornalismo, concedido ao fotógrafo pela imagem que retrata, na delegacia de Samambaia, alguns presos que assistiam à televisão com as pernas e mãos para fora da grade. Com essa mesma foto, Ivaldo Cavalcante também recebeu Menção Honrosa na segunda edição da Medalha de Gaudi da Bienal Internacional de Fotografia em 1987.

<sup>52</sup> Ivaldo Cavalcante foi chamado pelo Partido Trabalhista (PT) e pela Central Única dos Trabalhadores (CUT) porque fotografou muitas pautas sobre o movimento sindical enquanto trabalhava no *Jornal de Brasília* e depois no *Correio Braziliense*, e por isso fez muitos contatos nesse meio.

*Capital da República*<sup>53</sup>, cujo conteúdo são imagens do próprio percurso jornalístico, incluindo ensaio doméstico e um rascunho de *O homem e o espaço*. Depois editou o primeiro livro de textos: *Fotografia: Universos & arrabaldes*<sup>54</sup>, que inaugurou a coleção *Luz & Reflexão* da Funarte, em 1983. Anos depois, o fotógrafo publicou ainda *Fotografia, a poética do banal*<sup>55</sup>. A força de suas imagens é também abordada no livro da jornalista Nahima Maciel, intitulado *Luis Humberto: a luz e a fúria*<sup>56</sup>.

Pode-se dizer que Brasília possuía uma produção fotográfica significativa na década de 1980. Fotógrafos formavam grupos para pensar a prática e celebrar a cidade. É deste período o grupo *Os ladrões de alma*, talvez o mais antigo coletivo em funcionamento no país, fundado em 1988, por Susana Dobal, Rinaldo Morelli, Marcelo Feijó e Usha Velasco – que continuam em atividade com o grupo.

O coletivo tinha como proposta inicial o lançamento de uma coleção de cartões-postais autorais e hoje são reconhecidos pela trajetória de exposições e de dedicação à fotografia de cunho experimental. Juntos ou individualmente, realizaram vários trabalhos explorando formas inovadoras de ver a cidade<sup>57</sup>.

A partir dos anos 2000, Brasília ganha outros espaços para reflexão e prática fotográfica. Um exemplo é o *Fotoclube f/508*, criado em 2006 com o intuito de promover o encontro entre fotógrafos e amantes da fotografia, no qual são realizados cursos, exposições, impressão de imagens, *workshops*, palestras, entre outros eventos.

A cidade vive um novo momento no mercado de arte. A fotografia ganha outra proporção e passa a ser percebida e desejada como produto artístico. Nesse panorama, nasce *A casa da luz vermelha*, primeira galeria na cidade voltada unicamente para a fotografia. Foi criada pelo fotógrafo Kazuo Okubo, que, depois de muitos anos de trabalho na área da publicidade, tem se voltado ao mercado de arte e inaugurou o espaço, onde também são realizados eventos e encontros entre profissionais e amantes da fotografia.

---

<sup>53</sup> Brasília: Edição do Autor, 1981.

<sup>54</sup> Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

<sup>55</sup> Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

<sup>56</sup> Brasília, 2008. (Coleção Brasilienses).

<sup>57</sup> Entre eles, estão trabalhos dos fotógrafos Rubens Rebouças, Almir Israel, Adriana Fernandes, Maria Helena Andrade, Rosana Vasconcelos, Arthur Lacerda, Cristina Bastos, Susana Dobal, Rinaldo Morelli, Marcelo Feijó, Usha Velasco, Sandro Alves, Marcello Luniere, Alan Calado, Antonia Márcia e Rogério de La Fuente.

Outros coletivos surgiram. *A lista de discussões DF em foco*, criada em 2002, foi coordenada pelo fotógrafo Carlos Aversa e dela nasceram os coletivos *Candango fotoclube*, instituído em 2006, e o *Punctum*, fundado em 2007. O primeiro foi organizado por Arthur Monteiro, Hélio Rocha, José Erigleidson da Silva, Jorge Diehl e Silvia Rossetto e hoje congrega quase 70 fotógrafos. O *Punctum*, por sua vez, é constituído por profissionais como Isabela Lyrio, Artur Monteiro, Armando Salmito e Henry Macario.

Em 2009, surgiu a *Associação de fotógrafos de Brasília – Afoto*<sup>58</sup>, sob a presidência de Rinaldo Morelli. A intenção era reunir fotógrafos de várias áreas para debater temas como a defesa dos direitos autorais e a realização de eventos artísticos. A associação nasceu dos projetos “*Por que eu fotografo?*” e “*Foto-Grama*”, que, em 2008, promoveu o encontro de vários fotógrafos de Brasília para pensar o fazer fotográfico, com exposições em galerias e ao ar livre. Logo depois da criação da *Afoto* surgiu o coletivo *Lente cultural*, coordenado hoje pelo fotógrafo Eraldo Peres.

Ao completar 50 anos, em abril de 2010, diversos livros foram publicados para mostrar imagens de uma capital madura e moderna. A obra *Arquivo Brasília*, de Lina Kim e Michael Wesely, publicada pela editora Cosac Naify, se destacou como um grande trabalho de levantamento, catalogação e restauração de fotografias sobre a construção de Brasília, muitas delas com risco de desaparecimento.

Em agosto de 2010, ocorreu a *1.ª Semana f/508 de fotografia*, promovida pelo *Fotoclube f/508*. O Mês da fotografia passou também a movimentar Brasília em agosto, cuja primeira edição foi realizada no ano de comemoração de seus 50 anos. Palestras, workshops, oficinas, projeções e exposições fotográficas são realizados nas unidades do Sesc Ceilândia, Gama e 504 Sul, no intuito de levar à comunidade brasiliense uma ampla programação cultural. Assim, conseguiu-se chegar às cidades que estão à margem do centro cultural de Brasília, aproximando a fotografia das regiões administrativas do DF e levando para a população maneiras diferentes de olhar e refletir o dia-a-dia.

Ainda em 2010, a cidade foi exibida em uma exposição no Espaço Cultural Jornal de Brasília. *A Brasília que eu vejo* reuniu imagens de oito fotógrafos do *Jornal de Brasília* e nove fotógrafos convidados. São eles: Andressa Anholet, Eraldo Peres,

---

<sup>58</sup> A *Afoto* encerrou suas atividades no fim de 2010.



Fernando Bizerra, Geyson Lenin, Glaucya Braga, Gustavo Miranda, Ivaldo Cavalcanti, Josemar Gonçalves, Kazuo Okubo, Luiz Alves, Minervino Júnior, Orlando Brito, Rafaela Felicciano, Raphael Ribeiro, Renato Araújo, Sérgio Almeida e Sérgio Lima.

A retrospectiva da obra de Luis Humberto deu origem, também em 2010, ao livro *Luis Humberto: do lado de fora da minha janela, do lado de dentro da minha porta*<sup>59</sup>. O fotógrafo realizou 17 exposições individuais ao longo de 40 anos de fotografia. Porém, sua autonomia como fotógrafo andarilho ficou limitada depois do diagnóstico do Mal de Parkinson, em 2005. Desde então, a doença o afastou aos poucos das andanças fotográficas pela cidade.

Ivaldo Cavalcante trabalhou 16 anos no jornal *Hoje em Dia* (sucursal Brasília) – até abril de 2013. Atualmente, se dedica aos seus ensaios autorais e ao Espaço Cultural Galeria Olho de Águia, em Taguatinga Norte<sup>60</sup>. O projeto começou com o lançamento do livro *Taguatinga: duas décadas de cultura*<sup>61</sup>, em 2002. O espaço, hoje, contempla bar e galeria e, até 2006, abria somente aos sábados para eventos culturais, como lançamentos de livros e exposições. Além desse espaço, o fotógrafo também mantém o site *Jornal Olho de Águia* (<http://www.jornalolhodeaguia.com.br>), criado em julho de 2000 para informar, principalmente, os fotojornalistas.

Por meio do projeto *Imagens sem fronteiras*, aprovado pelo Fundo de Apoio a Cultura (FAC) em 2011/2012, Ivaldo Cavalcante aprimorou o Espaço Cultural Galeria Olho de Águia e realizou mostras de nove fotojornalistas brasileiros e estrangeiros, como Lula Marques, Yuri Kosyrev, da Rússia, Evandro Teixeira e Gervásio Baptista. Além disso, promoveu debates com a comunidade fotográfica e alunos de comunicação.

A partir de março de 2013, o Espaço Cultural, continuamente em construção, ganhou um bar e programação constante. Ivaldo Cavalcante também criou o projeto *Artista do bairro*, que estabeleceu nova concepção para a Galeria. Artistas plásticos ou fotógrafos de Taguatinga são convidados para expor suas obras durante um mês. As exposições são abertas ao público.

<sup>59</sup> Fortaleza, CE: Tempo d' Imagem, 2010.

<sup>60</sup> O Espaço Cultural fica na CNF 1, Edifício Praia Mar, loja 12 – Praça CNF (Taguatinga Norte). Abre terças, quartas e sextas, das 10h à meia noite.

<sup>61</sup> Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal – FAC, 2003.

O que muitos não sabem é que Ivaldo Cavalcante também gosta de filmar e sempre registou em imagens em movimento os mesmos temas a que se dedicou com a fotografia: os meninos de rua, a prostituição, etc. Nos anos 1990, fez uma edição desse trabalho: um filme de 15 minutos chamado *Meninos sem sonhos*. Depois, nunca mais lidou com o material que vem gravando desde os anos 1980, e que deve somar mais de 15 horas de filmagens. Está em seus planos futuros fazer alguma obra com essas memórias.

Desde o seu início, Brasília foi muito bem documentada por nomes importantes da fotografia. No próximo capítulo, a capital será revelada por Luis Humberto e Ivaldo Cavalcante, por meio das próprias narrativas visuais.

## CAPÍTULO 3

### Narrativa Visual: entre leitura, conteúdo e expressão

Antes de abordar a metodologia utilizada para a análise das imagens, vale lembrar que as fotos selecionadas foram escolhidas a partir do critério **tema** (Brasília/espço urbano da cidade/temas retratados no espaço urbano da capital) e por serem representativas dentro de toda a obra de cada fotógrafo.

Assim sendo, os recortes fotográficos de Ivaldo Cavalcante foram elegidos a partir de seu livro *Brasília: 25 anos de fotojornalismo*<sup>62</sup>, por se tratar de uma obra, considerada por ele mesmo, composta de suas fotos mais simbólicas. No caso de Luis Humberto, as fotografias escolhidas compõem o livro *Luis Humberto: do lado de fora da minha janela, do lado de dentro da minha porta*<sup>63</sup>, síntese de sua linha de trabalho como fotógrafo.

A quantidade de imagens fotográficas analisadas obedeceu ao seguinte critério: a narrativa visual de Luis Humberto, por se desenvolver em forma de ensaios, determinou a quantidade de imagens escolhidas de Ivaldo Cavalcante, pois a narrativa deste último se desenrola em fotos únicas ou em tríades – não consideradas na análise por serem exceções, e não representativas da narrativa como um todo. Sendo assim, se o ensaio de Luis Humberto, intitulado *O homem e o espaço*, e escolhido para análise – por se encaixar nos critérios já explicados acima – possui 27 fotos, será observada a mesma quantidade de fotos de Ivaldo Cavalcante.

À vista disso, segue-se para a apreciação das narrativas visuais. Logo na introdução de seu livro *Leitura de imagens*<sup>64</sup>, Lucia Santaella recusa a ideia de que não é possível ler representações imagéticas. Um dos objetivos do texto é defender e demonstrar que elas não só podem como devem ser lidas. A finalidade deste capítulo é exatamente explicar como será feita a leitura das fotografias e, por conseguinte, das narrativas dos fotógrafos analisados. Para tanto, o ponto de partida é entender o que a autora concebe como leitura.

---

<sup>62</sup> Brasília: Secretaria de Estado de Cultura do DF – FAC, 2005.

<sup>63</sup> Rio de Janeiro: Tempo d' Imagem, 2010.

<sup>64</sup> São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

Santaella explica que, desde os livros ilustrados e, depois, com as mídias impressas (jornais e revistas), a leitura passou a incorporar cada vez mais relações entre palavra e imagem; entre foto, legenda e texto; entre o tamanho das fotografias dentro da configuração da página; entre a reportagem e a diagramação. Portanto, não se limita mais exclusivamente a interpretar palavras (SANTAELLA, 2012, p. 11).

Desse modo, não há mais como pensar na leitura restrita à interpretação de textos. Santaella argumenta que, da mesma forma como “o código escrito foi historicamente se mesclando aos desenhos, esquemas, diagramas e fotos, o ato de ler foi igualmente expandindo seu escopo para outros tipos de linguagens” (SANTAELLA, 2012, p. 11).

É válido sublinhar que as linguagens visual e escrita são campos diferentes, com modos de expressão inerentes a cada um. Porém, quando as palavras são usadas para falar sobre a leitura de imagens, não há uma imposição sobre o campo imagético, mas sim delimitação das características que as distinguem na sua qualidade de imagens.

Martine Joly concorda com esse ponto de vista e acrescenta que a imagem incorpora e dispõe de várias categorias de signos, desde os icônicos até os *signos plásticos* (componentes da escrita visual) e, na maioria das vezes, também signos linguísticos (linguagem verbal) (2012, p. 38). Segundo a autora, é da ligação e diálogo desses elementos que a imagem fotográfica produz os significados:

De fato, é injusto achar que a imagem exclui a linguagem verbal, em primeiro lugar, porque a segunda quase sempre acompanha a primeira, na forma de comentários, escritos ou orais, títulos, legendas, artigos de imprensa (...). Quanto às imagens fixas sem texto, rompem tanto com a nossa expectativa que a legenda que as acompanha é ‘sem legenda’ ou ‘sem palavras’ ou ainda ‘sem título’... (2012, p. 116).

A complementaridade verbal fundamenta-se em atribuir à imagem significados que partem dela, interpretações que a ultrapassam sem serem inseparáveis da representação. Para Joly, “a complementaridade das imagens e das palavras também reside no fato de que se alimentam umas das outras. (...) As imagens engendram as palavras que engendram as imagens em um movimento sem fim” (2012, p. 121).

Por conseguinte, Santaella (2012) acrescenta que, para aprender a ler imagens, é preciso ter os conhecimentos apropriados e ampliar a sensibilidade para perceber como elas se expressam e a maneira como propõem o que querem deixar como produto. Segundo a autora, existem pelo menos três níveis de compreensão de uma fotografia. O

primeiro está ligado ao sentimento que ela transmite ao espectador; o segundo é a identificação daquilo que está ali fotografado e, por último, o terceiro plano evoca a distinção entre ver e ler fotos. A autora explica, então, que:

Ler uma foto é lançar um olhar atento àquilo que a constitui como linguagem visual, com as especificidades que lhe são próprias. Significa fazer do olhar uma espécie de máquina de sentir e conhecer. Assim, uma vez diante da fotografia, trata-se de buscar a unidade melódica de suas luzes, linhas e direções, suas escalas e volumes, seus eixos e suas sombras, enfim, contemplar a atmosfera que ela oferta ao olhar, pois a significação imanente dos motivos e temas fotografados é inseparável do arranjo singular que o fotógrafo escolheu apresentar (2012, p. 80).

Portanto, para entender, neste caso, o modo como as fotografias são capazes de significar, Santaella propõe que se deve, primeiro, considerar a maneira como elas são produzidas, destacando o autor e os meios então disponíveis para fotografar. Depois, é necessário analisar como a linguagem fotográfica consegue representar algo que está além dela, quer dizer, o referente fotografado. Assim, a interpretação depende de três elementos: as características internas, suas referências e suas explicações possíveis.

Isto posto, vale esclarecer que a metodologia usada para comentar as narrativas fotográficas será justamente a de partir da leitura das fotografias, individualmente, para então entender a narrativa visual como um todo. A maneira como os recortes imagéticos estão dispostos, a posição que cada um ocupa dentro da narração (com seus temas e enfoques próprios), a ordem na página e todo o contexto que envolve a fotografia e os elementos de sua própria linguagem darão base para decifrar o conjunto narrativo de cada fotógrafo.

A interpretação é justamente a leitura da imagem, é da disposição de quem olha que surgem os significados. A percepção se dá pelos conhecimentos culturais da pessoa. Para tanto, Ana Maria Mauad esclarece que o entendimento da imagem fotográfica, pelo leitor/receptor, acontece em dois níveis:

Nível interno à superfície do texto visual, originado a partir das estruturas espaciais que constituem tal texto, de caráter não verbal; e nível externo à superfície do texto visual, originado a partir de aproximações e inferências com outros textos da mesma época, inclusive de natureza verbal. Neste nível podem-se descobrir temas conhecidos e inferir informações implícitas (2008, p. 24).

Por isso, serão considerados aspectos da personalidade e da trajetória fotográfica de cada um dos fotógrafos analisados – a fim de atingir os objetivos expostos. Por conseguinte, os livros escritos sobre e pelos referidos fotógrafos configuram-se essenciais para obter tais informações. A partir de então, estes elementos serão usados para pensar como os autores se refletem em suas próprias narrativas visuais.

Ainda na perspectiva de análise, Maud entende que “a fotografia compõe, junto com outros tipos de textos de caráter verbal e não verbal, a textualidade de determinada época. Tal ideia implica a noção de intertextualidade para a compreensão ampla das maneiras de ser e agir de determinado contexto histórico” (2008, p. 25). Igualmente, para usar a fotografia como fonte histórica, esta deve fazer parte de um conjunto amplo e coerente a fim de compreender as similaridades e diferenças próprias ao grupo de fotografias escolhidas para pesquisa<sup>65</sup>.

Para fins de análise, a imagem fotográfica é aqui considerada a partir de dois segmentos: expressão e conteúdo. Essa é uma ideia de Mauad, que esclarece: “O primeiro envolve escolhas técnicas e “estéticas”, tais como enquadramento, iluminação, definição da imagem, contraste, cor, etc. Já o segundo é determinado pelo conjunto de pessoas, objetos, lugares e vivências que compõem a fotografia” (MAUAD, 2008, p. 25). As duas partes participam da produção de sentidos e, apesar de se corresponderem, podem ser separadas no processo de observação.

A fotografia deve ser considerada, então, uma mensagem organizada, de acordo com os seus próprios elementos visuais, em um **plano da forma de expressão** e um **plano da forma do conteúdo**. Seguem abaixo os itens analisados por Mauad<sup>66</sup> e utilizados como fundamento para a análise das fotografias deste trabalho:

---

<sup>65</sup> Nesse sentido, o *corpus* fotográfico deste trabalho foi organizado a partir do tema Brasília, especificamente a partir de questões que são próprias do cotidiano da cidade e que retratassem o espaço urbano da capital. Esses critérios foram expostos no início deste capítulo e estão de acordo com os objetivos propostos para esta pesquisa.

<sup>66</sup> MAUAD, 2008, p. 29-34.

### **Plano da forma de expressão: opções técnicas e “estéticas”**

*Tamanho:* Varia de acordo com o tipo de câmera e suporte. O essencial é considerar a variação do tamanho no conjunto analisado.

*Formato e suporte:* O formato também varia de acordo com a câmera usada, com o suporte de difusão e com as finalidades sociais da imagem fotográfica.

*Tipo de foto:* Trata-se de caracterizar se a foto é posada ou instantânea.

*Enquadramento I – Sentido da foto:* Determina-se em torno das posições vertical e horizontal em relação à disposição do visor da câmera no momento de composição da foto.

*Enquadramento II – Direção da foto:* Marca o caminho sugerido para a leitura da imagem fotográfica. Maud explica que “em geral, os estudos sobre visualidade afirmam que o observador inicia o percurso do seu olhar pela imagem da direita para a esquerda, de cima para baixo, numa trajetória em ‘S’” (2008, p. 31). Porém, o movimento do olhar pela foto nem sempre segue este padrão. O que realmente define o caminho dos olhos é a composição na foto e o papel que esta desempenha no conjunto analisado.

*Enquadramento III – Distribuição de planos:* Quantidade de níveis de espaço criada pelo fotógrafo na imagem.

*Enquadramento IV – Objeto central, arranjo e equilíbrio:* Muito próximo às condições de nitidez da foto. De acordo com Mauad, este item depende das intenções na composição da foto no que diz respeito ao objeto central: “o arranjo dos elementos da foto pode ser linear ou espalhado, pode se concentrar na parte superior, inferior ou equilibrar a sua distribuição pelo marco da foto” (2008, p. 32).

Antes de abordar o último item do plano da forma de expressão, vale dizer que, além dos exemplos de enquadramento considerados por Mauad, foi acrescido a esta pesquisa mais um item a ser observado: o **enquadramento como ponto de vista**. A

inserção desse elemento foi feita a partir da perspectiva de análise de Santaella, que sugere um campo, espaço que a imagem ocupa; e uma moldura, que, “no seu sentido literal, refere-se às fronteiras desse campo” (2012, p. 15).

Segundo Santaella, existem vários sentidos para moldura (2012, p. 15-16), um deles, o de “moldura-limite”, é mais abstrato e refere-se ao limite do “contorno da superfície da imagem, separando-a do que não é imagem e definindo o seu domínio estrito” (p.16). Na fotografia, esse sentido abstrato é o enquadramento. Portanto, a análise será feita no sentido de observar: qual foi o ponto de vista escolhido pelo fotógrafo? Neste caso, o enquadramento pode ser de cima para baixo; de baixo para cima; lateral; ou frontal.

*Nitidez – Foco, impressão visual e iluminação:* Está ligada às qualidades de clareza visual. “O fato de todos os planos ou só o objeto central estarem no foco, enquanto os demais elementos estão desfocados, produz uma diferença visual significativa, interferindo na recepção da mensagem visual. Da mesma forma, a impressão visual, definida por um contraste maior ou menor, habilita a distinção entre os elementos da foto. Por fim a iluminação, com mais ou menos sombra, caracteriza o tipo de relação entre os elementos na composição fotográfica” (MAUAD, 2008, p. 32).

Os elementos acima serão apreciados seguindo o princípio de permutação sugerido por Joly (2012). Ela explica que esse método permite identificar as informações visuais contidas na imagem fotográfica de maneira simples e fluente, pois possibilita distinguir os dados “*pelo que não são, o que não são*” (p. 53). Assim, os itens observados nas fotos por permutação serão interpretados não somente por estarem ali, mas também pela ausência de outros que são geralmente combinados a eles.

### **Plano da forma do conteúdo: relação dos elementos da fotografia com o contexto no qual se insere, remetendo-se ao corte temático e temporal feitos**

No plano da forma do conteúdo são consideradas as esferas: local, pessoas, atributo das pessoas (pose e disposição nos planos); atributo dos lugares (paisagem, ambiência); tempo retratado (dia e noite). Segundo Mauad, o conceito de espaço pode



assumir cinco dimensões espaciais: *o espaço fotográfico*; *o espaço geográfico*; *o espaço do objeto*; *o espaço da figuração*; e *o espaço da vivência (ou evento)*.

Em concordância com os objetivos deste trabalho, será analisado somente o espaço geográfico, pois é ele o tema principal retratado nas imagens escolhidas e também objeto principal deste projeto. Sendo assim, vale explicar que o espaço geográfico “compreende o espaço físico representado na fotografia, caracterizado pelos lugares fotografados e a trajetória de mudanças ao longo do período que a série cobre” (MAUAD, 2008, p. 33).

Vale lembrar ainda que a imagem será considerada uma mensagem visual, o que significa dizer que ela é uma *mensagem para o outro*. Por isso é importante pensar para quem ela foi produzida e compreender para que ela serve, sua *função*. Estes aspectos, portanto, serão apreciados no momento da análise.

Por último, cabe dizer que não existe uma metodologia de análise que seja absoluta. Para este trabalho, as escolhas foram feitas em função dos objetivos da pesquisa. Por outro lado, tem-se em mente que não é possível ter certeza de que aquilo que se apreende da foto corresponde às intenções do autor. A análise, neste caso, não incide em descobrir alguma mensagem preexistente, mas em entender o que essa mensagem, em tais situações, sugere de sentidos neste momento e nas dadas circunstâncias.

As análises das fotografias, conforme os planos aqui explicitados, estão apresentadas em gráficos nos anexos deste trabalho.

**Ivaldo Cavalcante: entre a denúncia e a evidência**



**Figura 7.** Crianças brincam na invasão da Telebrasil, 1986. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 41.

*Nas ruas da cidade-capital o fotógrafo vê o mundo cão. Denuncia o abandono das crianças que estão muito distantes dos olhares dos políticos que trabalham ali perto.*  
(CAMARANO, 2004, orelha)

A narrativa visual de Ivaldo Cavalcante no livro *Brasília: 25 anos de fotojornalismo* se desenvolve a partir de fotos isoladas [Figuras 8 e 9]. A obra é produto de um conjunto de imagens que podem operar como fotografias autônomas, mas que também assumem maior importância quando colocadas em conjunto. Trata-se de recortes fotográficos que documentam vários anos em que o fotógrafo trabalhou para a imprensa. A sequência visual é segmentada pelos temas e pelos contrastes que a narrativa apresenta [Figura 9].



**Figura 8.** Imagens do livro *Brasília: 25 anos de fotojornalismo*. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 64-65.

A técnica narrativa usada por Ivaldo Cavalcante segue caminho diferente ao de ensaios fotográficos: ele produz conjuntos de imagens dentro de um corpo maior [Figura 8]. A justaposição de fotos diferentes, inclusive de tamanho diversos<sup>67</sup>, ajuda a sublinhar argumentos e levantar questões polêmicas. Para exemplificar, pode-se citar o contraste

<sup>67</sup> Pode-se observar, no gráfico Tamanho da Foto que, dentre as imagens analisadas, havia 15 tamanhos diferentes.



gerado pela fotografia de uma mesa cheia de comida que, ao seu lado e na outra página (grande, do mesmo formato), se opõe à representação dos três meninos engraxates dormindo sob uma telha quebrada [Figura 9].



**Figura 9.** Imagens do livro *Brasília: 25 anos de fotojornalismo*. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 90-91.

A narrativa de Ivaldo Cavalcante é desenvolvida a partir de imagens isoladas, compostas em uma única cena, cujo começo é desconhecido, e o fim, previsível: o mesmo ritual de ausência de lugar no mundo para os preteridos e desamparados. Nas interrogações sem resposta que provoca no observador, a imagem fala com eloquência da fragilidade, da impotência e do abandono humano.

A narrativa acontece em lugares bastante característicos de Brasília, como a Esplanada dos Ministérios [Figuras 11, 12, 13, 16, 21, 33 e 35], o Eixo Monumental [Figuras 29 e 36], a rodoviária [Figuras 15, 19, 22 e 31] e a Estrutural – Setor Complementar de Indústria e Abastecimento, que surgiu de uma invasão de catadores de lixo próxima ao aterro sanitário do Distrito Federal [Figuras 25 e 32]. Este local, por sua vez, possui péssimas condições de saneamento básico, educação, saúde, segurança e

infraestrutura, muito bem retratados pelas imagens do fotógrafo, que também registra cenas da desigualdade social na zona central da cidade.

Embora as fotografias variem de tamanho, de lugar na folha, ou até mesmo de quantidade em cada página: os temas e personagens se repetem. Em uma mesma lauda, por exemplo [Figura 10], podem-se contemplar oito imagens do drama humano, registradas em épocas distintas, desde o ano 1995, 2000, 2003 e 2004. As datas mudam, mas as cenas se reforçam na narração.



**Figura 10.** Imagens do livro *Brasília: 25 anos de fotojornalismo*. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 144-145.

As legendas das fotos, que aparecem somente no índice ao final do livro, ajudam o espectador a saber mais informações sobre elas, como datas e locais. Porém, não são essenciais para perceber o tema da narrativa e muito menos para entender a narração. As imagens falam por si sós sobre o cotidiano dos problemas sociais de Brasília.

Em algumas imagens, como nas figuras 11 e 13, as frases ou palavras registradas compõem a gama de significados anunciados. “Bacanal” e “traição” aparecem em



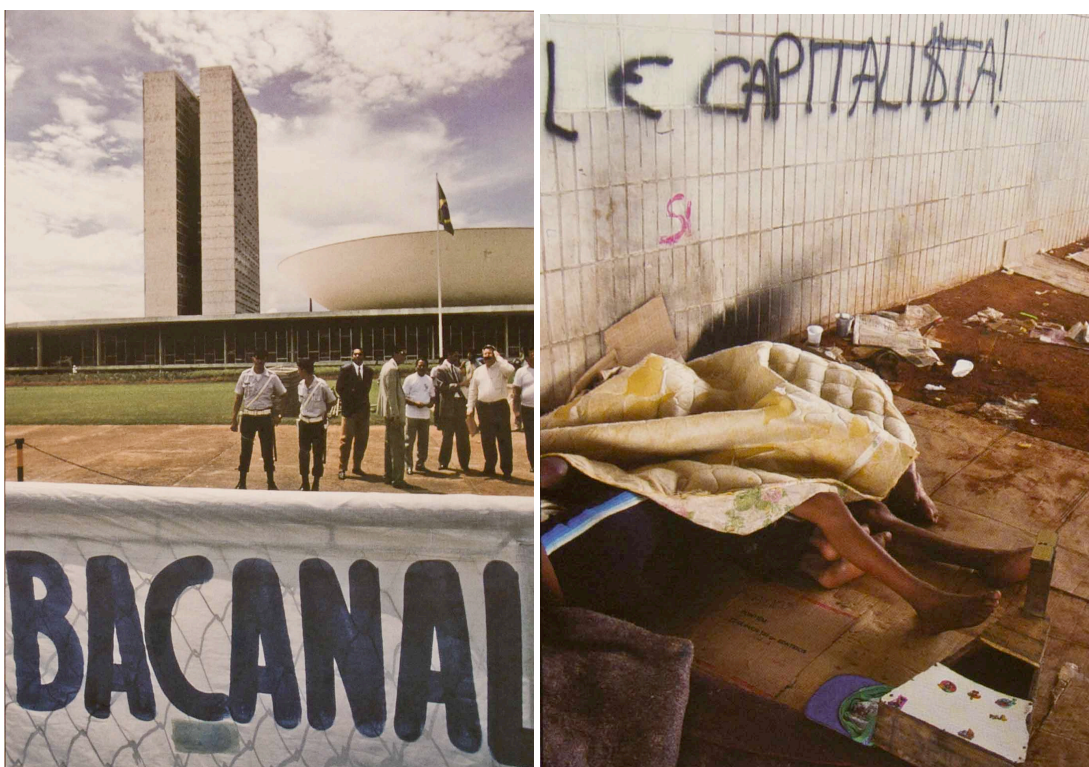
primeiro plano; atrás, o Congresso Nacional. As expressões remetem aos próprios personagens que estão ali retratados, ou servem como mensagem, como crítica ao contexto assinalado na imagem. Em outro recorte fotográfico [Figura 15], a “dignidade” é paradoxo diante do episódio capturado: meninos dormem no chão, na rua, na rodoviária de Brasília. O fotógrafo, então, utiliza dos códigos textuais para agregar sentidos à composição da cena.



**Figura 11.** Faixa deixada por manifestante em frente ao Congresso, 1998. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 117.



**Figura 12.** Meninos de rua soltam pipa na rampa do Congresso, 2000. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 134.



**Figura 13.** Faixa deixada por manifestante em frente ao Congresso, 1998. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 95.

**Figura 14.** Moradores de rua, Taguatinga, 2004. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 143.





**Figura 15.** Meninos de rua, Rodoviária, 1996. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 138.



**Figura 16.** Engraxates da periferia passeiam na Esplanada dos Ministérios, 1986. Fonte: Cavalcante, 2005, p. 28.



Ivaldo Cavalcante conta que suas referências visuais foram influenciadas pelo trabalho dos fotógrafos Ubirajara Dettmar (1938-2012) e Cristina Vilarés<sup>68</sup>. O primeiro tinha o olhar voltado para a rua e a sensibilidade do detalhe no fotojornalismo. Publicou muitas imagens na revista *Íris*, da década de 1970, 1980. Por outro lado, Cristina Villares foi uma das primeiras fotógrafas no fotojornalismo, trabalhou na *Folha de S. Paulo* e fazia um trabalho diferente com prostitutas na beira do cais. Sobre esse trabalho, Ivaldo Cavalcante relata<sup>69</sup>:

Quando vi, pensei que era essa linha que eu queria seguir. Eu também morava no Mercado Sul, que na década de 1970 era o maior puteiro que existia, era onde tinha as maiores casas noturnas. Minha primeira foto publicada em jornal foi sobre a doação de roupas para crianças carentes em um brechó. Já no terceiro ano [trabalhando em jornal] eu comecei a fazer isso. A Cristina Villares me deu esse empurrão para temas pesados.

O fotógrafo é único pela coerência, que tem sustentado por toda sua carreira, em realizar crônicas fotográficas sobre os excluídos, aqueles que a sociedade negligencia e ignora porque ficam à margem, esquecidos. Sobre as variações desse tema, do qual Ivaldo Cavalcante não se desvia, já publicou várias fotos. Tratam-se de assuntos que ressaltam a opção do fotógrafo em fazer das imagens meios de conscientização de seus receptores.

Contudo, no lugar daqueles que leem suas fotos, não há como esquivar-se da perturbação e desconcerto que a maioria delas provoca. Segundo Ivaldo Cavalcante, a singularidade de seu estilo está na própria personalidade, na experiência privilegiada e visceral de considerar com intenso desacordo a condição triste das desigualdades sociais, que seus recortes fotográficos desnudam:

Eu sou taurino, e os taurinos são muito sensíveis. Eu acho um absurdo uma criança no relento. Essas coisas que se tornam invisíveis aos olhos das pessoas eu não consigo não ver. Além de tudo, acho que isso é humanismo. Alguns amigos até brincam comigo, dizem que eu fico vivendo da miséria das crianças. Sebastião Salgado também tem questionado muito sobre isso, mas imagina: cada um tem a sua ferramenta; o guitarrista tem sua guitarra, o cara da gastronomia sabe fazer comida, o poeta faz a poesia, e o fotógrafo tem a fotografia como uma forma de denunciar (CAVALCANTE, 2013)<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> Data de nascimento não encontrada.

<sup>69</sup> Entrevista concedida à autora, em 09 de agosto de 2013, Brasília, 50 min.

<sup>70</sup> Entrevista concedida à autora, em 09 de agosto de 2013, Brasília, 50 min.

As fotos analisadas foram produzidas em um contexto específico, o do fotojornalismo. Mesmo aquelas que não foram publicadas nas páginas dos jornais foram registradas com o propósito de documentar e denunciar uma realidade vigente. Por isso mesmo, uma característica que salta do discurso imagético do fotógrafo é o seu valor documental. “A fotografia só é imagem porque ela também é rastro, marca que funciona como uma espécie de vestígio ou pegada. (...) Por isso, a foto é uma emanção do real” (SANTAELLA, 2012, p. 88).

Percebe-se, entretanto, que o fotojornalismo vai além da fotografia, como uma forma de contar histórias e denunciar, por meio das lentes, as perversidades que estão pela cidade. O fotojornalismo torna-se o aliado dos mais fracos e uma crítica social. A visão do fotógrafo, portanto, aborda uma realidade pouco explorada.

Se a fotografia é, ao mesmo tempo, derivação do real e transformação, aquilo que é fotografado assume um caráter especial a partir do flagrante da câmera. O recorte fotográfico é tão decisivo que pode atuar como representação das tristezas e injustiças que podem exaltar as desigualdades sociais. A fragilidade dos meninos deitados, dormindo no chão de uma via pública, colocada ao lado de uma fotografia de um banquete, é a expressão imagética perfeita para a palavra desigualdade [Figura 9].

As fotografias de imprensa, portanto, supostamente precisariam ter uma função cognitiva, mas, em alguns casos, como no de Ivaldo Cavalcante, situam-se entre a função referencial e a função expressiva ou emotiva. As imagens testemunham a realidade de Brasília, mas também revelam a originalidade e a sensibilidade do fotógrafo.

Sobre esse engajamento do olhar, Ana Maria Mauad (2008)<sup>71</sup> argumenta que este pode conceituar a prática fotográfica. Mas como ultrapassar o que está evidente na imagem? De acordo com a autora, o fotógrafo é um mediador cultural a partir do momento em que traduz nas fotografias a própria experiência subjetiva frente ao mundo social. Assume, com as próprias fotos, uma postura diante da realidade que fotografa. Geralmente, esse fotógrafo se engaja, social ou politicamente, a um projeto, ao qual se associa para pautar o próprio trabalho:

[...] Dentre as múltiplas práticas associadas a essa experiência fotográfica, destaca-se aquela denominada de *concerned photographs*,

<sup>71</sup> MAUAD, Ana Maria. “O olhar engajado: Fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual”. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan./jun. 2008.

tendência relacionada à atividade dos fotógrafos precursores da fotografia documental nos Estados Unidos: Jacobs Riis (1849-1914) e Lewis Hine (1874-1940). Devotados ao registro visual de questões sociais, como as péssimas condições de vida da classe trabalhadora ou ainda a exploração do trabalho infantil nos Estados Unidos, ambos produziram fotografias de forte apelo a partir do estreito contato com a diversidade social, conformando o gênero também denominado ‘documentação social’ (MAUAD, 2008, p. 37).

Ivaldo Cavalcante é voluntário da *ABC TRUST*<sup>72</sup>, organização que ajuda crianças e jovens de 20 estados brasileiros. Apesar de não ser esse o norteador de sua obra, o fotógrafo colabora com a Organização por meio das próprias fotos, que ilustram as matérias do site. Em consequência desse trabalho, já realizou duas exposições na Embaixada do Brasil em Londres, com fotos de meninos de rua.

O engajamento vai além da infância que teve, vendendo balas e engraxando sapatos; além do cotidiano difícil que Ivaldo Cavalcante presencia todos os dias no lugar em que mora e no centro da cidade, principalmente. O compromisso que tem em retratar a realidade dos meninos de rua está, sim, relacionada ao seu trabalho como fotojornalista, mas também ao próprio modo de pensar, à própria maneira de agir diante dos problemas sociais: trata-se de fazer a denúncia por meio das imagens fotográficas.

À vista disso, também está o depoimento de TT Catalão, que, na introdução de *Brasília: 25 anos de fotojornalismo*, escreveu, já no título, que “dois olhos não bastam para enxergar uma cidade”. Para ele, Ivaldo Cavalcante olha para a capital com o impulso da própria consciência. “O êxtase pela forma e o apuro estético da técnica não o limita do exercício de reportagem que decide estar comprometido, flagrar no melhor sentido de estar sempre no lugar e na hora certa (...)” (CATALÃO, 2005, p. 19).

Nessa perspectiva, André Rouillé (2009) argumenta que, a partir dos anos 1930, a “fotografia-humanista” admirada por fotógrafos como Cartier-Bresson e Sebastião Salgado, deu espaço à chamada “fotografia humanitária”, que surgiu

com o inusitado aumento dos excluídos, dos deserdados, de homens reduzidos ao estado de ‘coisas’. (...) Os homens dos clichês humanitários são vítimas da economia, que os deixa sem trabalho, sem domicílio, sem recursos; vítimas da fome, da aids e da droga; vítimas,

---

<sup>72</sup> Organização que ajuda crianças moradoras de rua e jovens em situação vulnerável. Ver mais em: <http://www.abctrust.org.uk/pt/>

de fato, do fim do projeto moderno. Vítimas muitas vezes reduzidas a cobrir o chão das cidades ricas, no aguardo de derradeiras ajudas, ou de improváveis remissões dos seus males. Resignados, esses homens e essas mulheres não agem, e quase nunca esperam (ROUILLE, 2009, p. 146).

O autor argumenta que os temas retratados nas imagens fotográficas se inverteram: ao invés do humanismo da caridade, tomaram conta os registros humanitários da dor e da desgraça. Por essas características e as citadas acima, pode-se dizer que Ivaldo Cavalcante compõe uma narrativa humanitária.

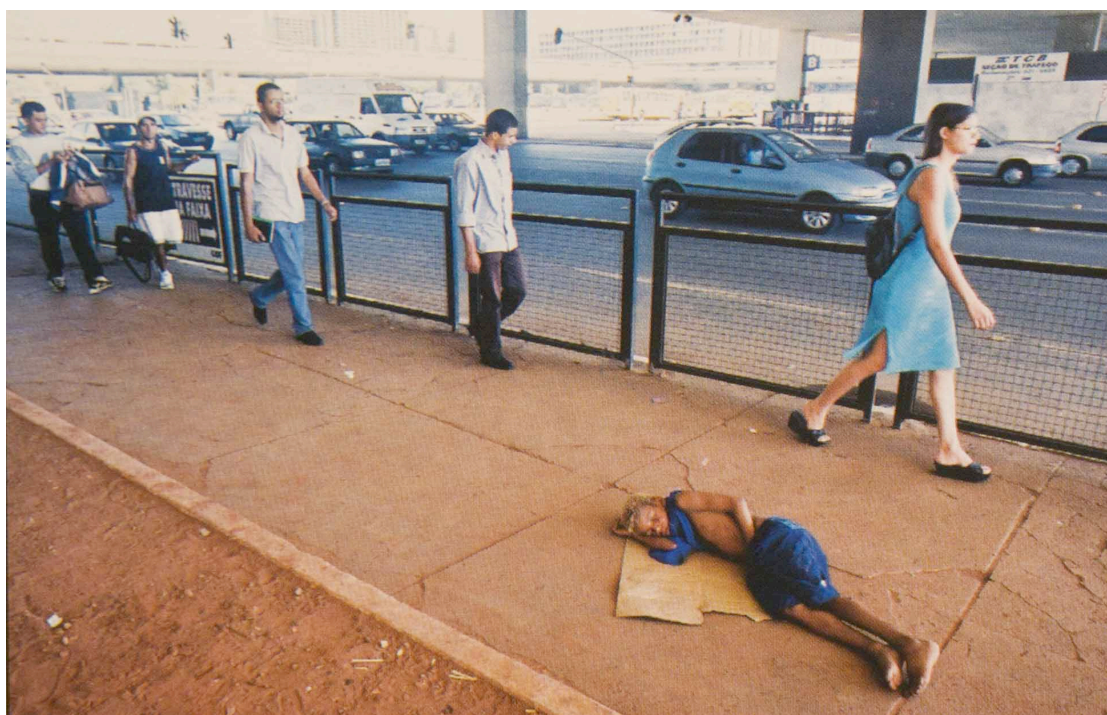
Somadas a essas particularidades, a própria escrita fotográfica ressalta o desumano: o ponto de vista do fotógrafo é bem próximo, quase sempre frontal [Figuras 7, 11, 13, 15, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 34 e 36], o que reduz a perspectiva de solução e restringe o campo externo à cena. Os indivíduos das fotos são ainda mais excluídos do contexto por meio do enquadramento, da composição de um único plano, e pela ausência de efeitos e de jogos de sombra e luz. “A cenografia, a profundidade, os claros-escuros e a heroicização dos personagens associavam a fotografia humanista ao teatro; ao contrário, a banalidade e o achatamento das tomadas ligam a fotografia humanitária sobretudo à televisão” (ROUILLE, 2009, p. 147).

A fotografia humanitária, segundo Rouillé, insinua que hoje é difícil acreditar em uma situação social diferente, melhor, pois são muito grandes as desigualdades e há uma condição persistente de trivialidade na representação do cotidiano. Por isso, nos registros humanitários predominam “os corpos exauridos de suas energias, muitas vezes deitados, imobilizados pela doença, por sua exclusão da produção, ou pela ausência de qualquer razão para agir” (2009, p. 148), [Figuras 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22 e 23].



**Figura 17.** Meninos de rua, 1989. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 65.

**Figura 18.** Menino catador de papel dorme em cima dos papéis, 1987. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 65.



**Figura 19.** Menor (sic) dorme na plataforma inferior da rodoviária, 2003. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 145.





**Figura 20.** Meninos de rua dormem embaixo de marquise com telhas quebradas, 2004. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 91.





**Figura 21.** Menino de rua dorme nos braços da estátua do STF, 1989. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 55.





**Figura 22.** Meninos de rua dormem embaixo da plataforma da rodoviária, 1999. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 144.





**Figura 23.** Meninos de rua, Praça CNF, Taguatinga, 1999. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 151.





**Figura 24.** Meninos de rua banhando (sic.) na água empossada pela chuva, ao lado do STJ, 2000. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p.134.



**Figura 25.** Menor (sic) catador de papel, Estrutural, 1994. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 152-153.





**Figura 26.** Crianças empurram carrocinha de catar papel na Via EPTG, 2003. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 148-149.



**Figura 27.** Meninas catam papel nos contêineres do STF, 2001. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 96.





**Figura 28.** Meninos de rua tomam banho no espelho d'água na Praça dos Três Poderes, 2000. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p.132.



**Figura 29.** Travesti toma banho em torneira ao lado do Memorial JK, 2004. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p.106.





**Figura 30.** Moradora do Paranoá ouve jornalista Leonel da Mata, da Rede Globo, anunciar mais um boletim médico sobre a saúde de Tancredo Neves, 1985. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 33.





**Figura 31.** Meninos de rua se beijam na plataforma da Rodoviária, 2004. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 104-105.



**Figura 32.** Criança da invasão da Estrutural brinca de carrinho, 1991. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 49.





**Figura 33.** Varal de roupas na Esplanada dos Ministérios, 2003. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 109.





**Figura 34.** Menino de rua, 2004. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 138.





**Figura 35.** Meninos de rua tomam banho de sol na Esplanada dos Ministérios, 2000. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 139.





**Figura 36.** Menores (sic) prostitutas tomam banho na fonte luminosa da Torre de Televisão, 2003. Fonte: CAVALCANTE, 2005, p. 107.

Diante do que vê, o fotógrafo não consegue manter a inércia. A câmera fotográfica funciona, para ele, como um mecanismo de vigilância, própria da fotografia humanitária (ROUILLÉ, 2009). Nas imagens, a figuração está em primeiro plano, há poucos registros de paisagens [Figuras 11 e 33]. Os retratos traduzem o diálogo do fotógrafo com a pauta social de seu tempo: a prostituição infantil, o uso de drogas, e a pobreza são a essência de imagens impactantes que conseguem mobilizar e indignar.

O fotojornalismo também tem um pouco de devoção e ousadia. Percebe-se nas imagens que, quanto mais perto e inteiro o fotógrafo estiver daquele fragmento de vida registrado, mais fiel é o retrato. Por isso, os recortes fotográficos de Ivaldo Cavalcante estão marcados pela carga emocional que lhe é inerente e pela proximidade que ele mantém com seus personagens e assuntos.

Pode-se dizer que o trabalho de Ivaldo Cavalcante está ligado aos movimentos da Contracultura, que tiveram seu auge na década de 1960, por meio de mobilizações e contestações sociais e aproveitando os novos meios de comunicação em massa. Surgia, naquela época, uma cultura *underground*, alternativa ou até mesmo marginal, centrada, sobretudo, na mudança de valores e comportamentos, e na busca de outros meios de expressão para o indivíduo.

Assim surgiram o movimento Punk e o movimento Hippie. A grande diferença entre os dois, além do visual, é a crença na não violência, inspirada nos ideais de Mahatma Gandhi, propagada pelos hippies e negada pelos punks. A “estética” fotográfica de Ivaldo Cavalcante se identifica com o movimento Punk<sup>73</sup>, cuja época áurea foi em meados dos anos 1970.

Ainda que exista discussão sobre a violência no movimento punk, sabe-se que eles não apoiam, de modo geral, a violência física, mas certa selvageria contra os valores sociais por meio da agressividade visual (roupas e aparência), sonora (anti-música) e ideológica. Essa perspectiva agressiva está presente na obra de Ivaldo Cavalcante, como uma consciência do sentido político e social de suas atitudes (imagens) questionadoras.

---

<sup>73</sup> Entende-se que o movimento Punk teve significados diferentes ao longo do tempo. A ligação desse movimento com as fotografias de Ivaldo Cavalcante foi feita com relação ao caráter agressivo e questionador dos Punks nas décadas de 1970/1980. Porém, não pretende-se aprofundar em tais questões neste trabalho.

**Luis Humberto: entre o simples e o excepcional**



**Figura 37.** Palácio do Planalto. Brasília, s/d. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 70.

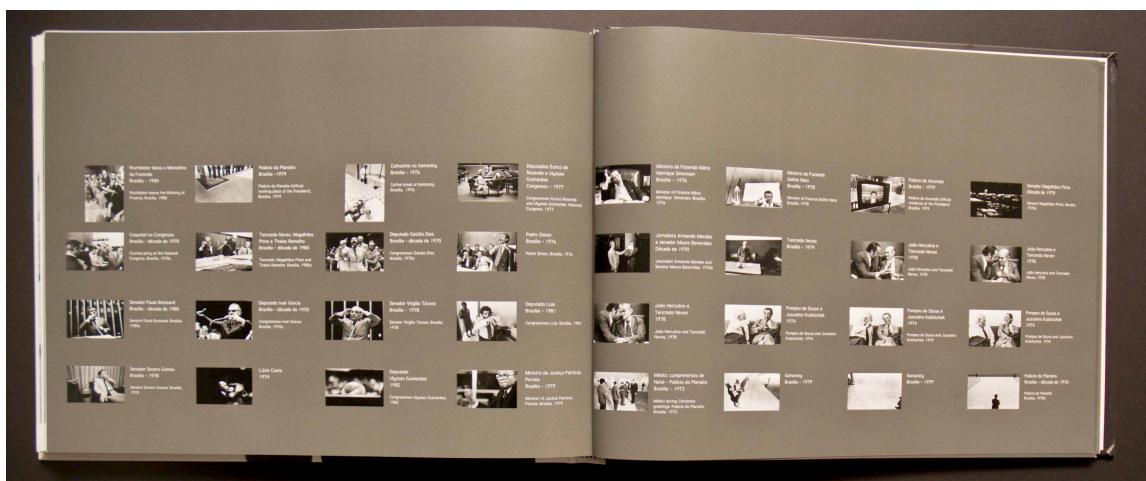
*Quem conhece Luis Humberto, pode imaginar sua fotografia, mas quem conhecer sua fotografia, conhecerá Luis Humberto (MACIEL, 2008, p. 17).*



As imagens que compõem o livro *Luis Humberto: do lado de fora da minha janela, do lado de dentro da minha porta* foram registradas com objetivos e situações pessoais e profissionais distintas, muitas vezes ao mesmo tempo. Os ensaios compõem cinco universos, associados por um ponto de vista singular: *Liturgia do Poder*, *O Cerrado*, *O homem e o espaço*, *Paisagem doméstica* e *Tempo veloz* são títulos de exposições realizadas por Luis Humberto.

Nas fotos, que ocupam quase toda a página [Figura 40], e sobre excelente papel, Luis Humberto escancara em preto e branco a palhaçada dos políticos, passeia pela arquitetura de Oscar Niemeyer, observa o familiar e colorido do cerrado e expõe as sombras do próprio quarto, em imagens quase abstratas.

Na narrativa visual, a forma de apresentação e a maneira como uma série ou conjunto de fotografias é produzido pode sugerir indícios visuais para a leitura dos mesmos. Por exemplo, nos ensaios fotográficos de Luis Humberto, publicados no livro *Luis Humberto: do lado de fora da minha janela, do lado de dentro da minha porta*, algumas histórias são contadas. Cada foto desempenha determinada função na representação de algum aspecto do relato. No caso, os temas-chave (como a família, a cidade e a política) foram escolhidos durante a produção e o planejamento da apresentação do próprio trabalho em formato de séries fotográficas [Figuras 38 e 39].



**Figura 38.** Descrição das fotos, ensaio *Liturgia do Poder*. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 180-181.



**Figura 39.** Descrição das fotos, vários ensaios. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 182-183.

A relevância do tamanho e do formato das imagens é outra questão considerada nas técnicas narrativas. No caso da narrativa de Luis Humberto, em *O homem e o espaço*<sup>74</sup>, o andamento e a sequência da narração são produzidos pelo tamanho e o formato das imagens, que seguem quase o mesmo padrão: todas são retangulares e as imagens horizontais, em sua maioria (23 fotos), são apresentadas na dimensão 20x29 cm (17 fotos) e 18x26,5 cm (06 fotos). Já as fotos verticais, que são apenas quatro, aparecem na proporção 23x16cm. “Esse é o tipo de técnica que poderia ser descrita como uma forma de pontuação visual” (SHORT, 2013, p. 106).



**Figura 40.** Livro aberto. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 52-53.

<sup>74</sup> Série escolhida para análise pelos motivos explicados anteriormente (p. 49).

Em sua obra, percebe-se o papel que a foto desempenha em propor a reflexão, em instigar o pensamento, e questionar as formas naturalizadas do olhar. Ele fotografou a política, o espaço urbano, o cerrado, a família, o abstrato, dentre uma enorme variedade de temas. Estas questões fornecem um valioso significado para o conjunto da narrativa, porque fazem parte da alma criativa do fotógrafo.

É nesse sentido que as narrativas visuais produzidas por Luis Humberto têm um ponto em comum, que se traduz na maneira como o referido livro foi organizado. A ausência de separação entre os capítulos e entre as séries fotográficas demonstra que, para ele, tudo está misturado: a família, o trabalho, o espaço urbano, a natureza, todos os elementos estão de alguma forma presentes em sua obra e na própria vida.

Para Luis Humberto era difícil distinguir os assuntos e, por isso mesmo, o fotógrafo saía para trabalhar com duas câmeras: uma para registro pessoal e outra como instrumento de trabalho. “A personalidade inquieta só se satisfazia na multiplicidade de temas. De certa forma, a fotografia estimulava calma e disciplina, dois substantivos que ajudavam no controle dos nervos” (MACIEL, 2008, p. 30).

Em 1965, em consequência da Ditadura Militar e de uma demissão coletiva na Universidade de Brasília – onde Luis Humberto era docente –, ele parou de lecionar, fato marcante em sua produção visual. A nova condição o forçou a descobrir outras áreas. Desempregado, ele saía mais para fotografar e caminhar pela capital.

Em seu livro *Fotografia: a poética do Banal*, Luis Humberto afirma que:

O homem, em seu processo de expressão, põe-se em confronto consigo mesmo, na procura de sua face mais luminosa. Persegue as razões de sua existência em um percurso interminável de achados e rejeições, de insatisfação e felicidade. A reinvenção das linguagens ocorre não só na turbulência de nossos universos particulares, no campo de nossas angustiadas batalhas e de nossos momentâneos apaziguamentos, mas também na alegria do lúdico inerente aos desafios a que nos propomos ao inventarmos realidades. Para fazer caminhar esse processo, precisamos ter acesso aos nossos referenciais, ao conhecimento de nossa história, e nos reconhecer como parte de uma estirpe, pois, sem isso, não haverá uma consistente mobilização do sensível, mas uma sucessão de gestos espasmódicos sem substância ou permanência (HUMBERTO, 2000, p. 18).

As palavras do fotógrafo valem para a própria vida: ele se desafiou e se reinventou, percorreu Brasília registrando assuntos diferentes e unindo vários de seus

temas preferidos em imagens despretensiosas e sem um objetivo determinado. Assim nasceu o ensaio *O homem e o espaço*<sup>75</sup>. A cidade revelada é imensa, na maioria das vezes, plana. No livro aqui analisado, esta série é composta por 27 imagens, sendo 15 delas coloridas, e o restante em preto e branco:

*O homem e o espaço* é uma abordagem visual própria e original, que transita entre o preto e branco e o mundo das cores, entre o monumental e o playground da superquadra. Uma nova cidade surge diante de seus olhos de urbanista e arquiteto. Espaço urbano novo, radicalmente distinto de sua Rio de Janeiro natal (CYTRYNOWICZ apud HUMBERTO, 2010, p. 8).

Nahima Maciel (2008) afirma que, na referida série, Luis Humberto “congelava sensação experimentada durante as primeiras visitas à Brasília. O espaço contínuo e sem morros fisgava a atenção” (p. 32). A linha rígida e exata caracteriza as fotos que registram a paisagem de Brasília [Figuras 44, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55 e 56].

O fotógrafo e arquiteto deixava transparecer seu olhar de formação. “LH é, não apenas mais um arquiteto na fotografia, ou um fotógrafo de arquitetura. É, fundamentalmente, um arquiteto da fotografia” (COUTINHO, 2008, p. 16). O resultado aparece em suas composições e usos da luz e no elaborado tratamento plástico. Também está presente no arranjo das linhas e planos que ele compõe por meio dos limites e características do espaço, e ainda na maneira como insere o homem nesse arranjo fotográfico [Figuras 44, 45, 51, 52, 56 e 58]. A impressão e percepção de imensidão do ambiente urbano de Brasília são marcantes desse olhar diferenciado [Figuras 44, 48, 49, 51, 52, 55 e 56].

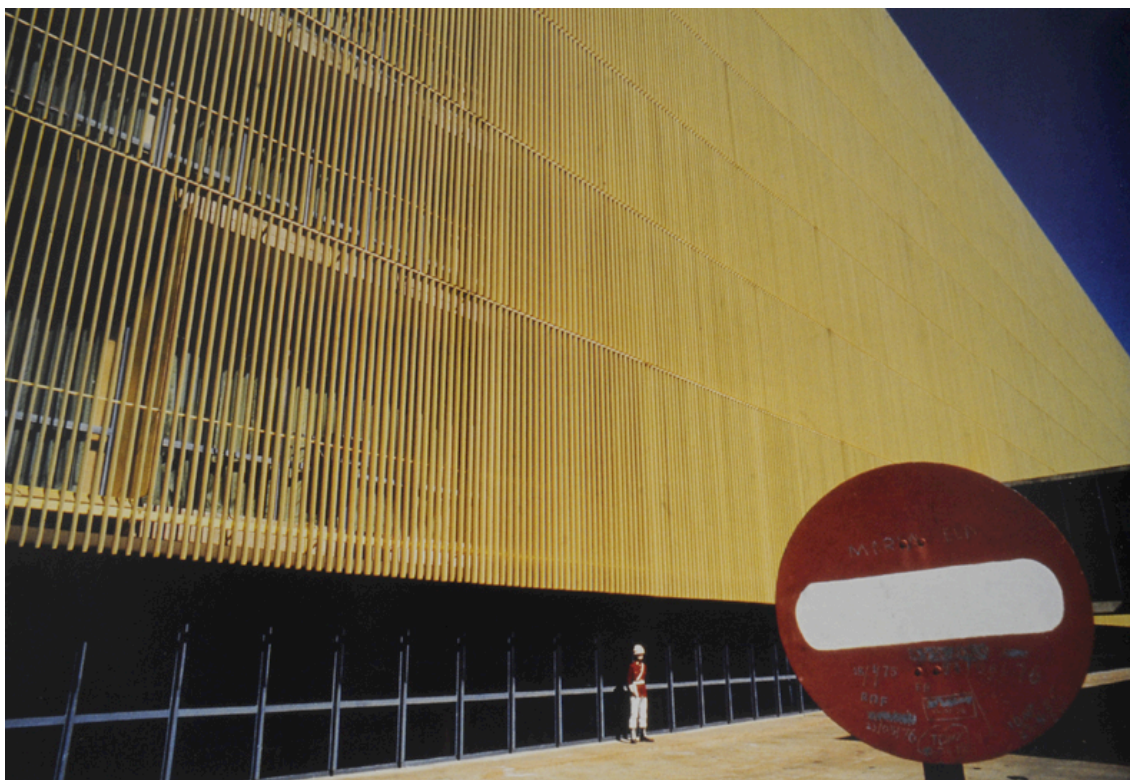
---

<sup>75</sup> Vale dizer que o discurso imagético de Luis Humberto sobre Brasília também abrange cenário político, tema das fotos mais conhecidas do fotógrafo e que fazem parte do ensaio *Liturgia do Poder*. Entretanto, ponderando os objetivos propostos para este trabalho, julgou-se apropriado refletir apenas sobre a série já mencionada, pois ela permite a abordagem escolhida. O espaço da política, portanto, não será tratado por estar fora do contexto que se quer abordar, e não por estar ausente da obra do referido autor.





**Figura 41.** Embaixada Britânica. Brasília, década de 1980. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 71.



**Figura 42.** Itamaraty. Brasília, 1974. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 74.



**Figura 43.** Congresso Nacional. Brasília, 1975. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 73.



Determinado ângulo e composição escolhidos pelo fotógrafo ressaltam ainda mais o olhar de arquiteto, que sabia registrar e expressar as escalas arquitetônicas. Ao apontar a câmera para cima, em duas imagens desse ensaio [Figuras 44 e 45], enfatizou a grandiosidade dos prédios, das curvas e da beleza da arquitetura de Brasília. Luis Humberto mudava a posição da câmera para mostrar outros pontos de vista, mas seu olhar fotográfico ainda era voltado para a vastidão do cerrado, do quase vazio, característico dos primeiros anos da capital.



**Figura 44.** Setor Bancário Sul. Brasília, 1974. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 69.



**Figura 45.** Cúpula do Senado. Brasília, 1980. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 72.

Logo que chegou a Brasília, o arquiteto não se intimidou pelas obras e a terra vermelha que tomavam conta da paisagem. Da janela, ou de algum lugar mais alto, ele registrou o espaço simétrico que aos poucos se estabelecia. As imagens ressaltam as formas do cerrado: as cores, as composições, os restos de obras, uma narrativa visual harmônica [Figuras 53, 54, 55, 64, 65 e 66].

Obras e terra vermelha dominavam o cenário. A vegetação rala contribuía para o aspecto desestimulante do imenso canteiro de obras. Para evitar a melancolia, Eloá colocou cortinas em todas as janelas do apartamento. A paisagem intimidava a mulher, mas não acanhava o marido. Das mesmas janelas, através do visor da câmera, ele olhava com gosto o espaço geométrico e humano que aos poucos tomava forma. E Brasília ia ganhando seu álbum de fotos (MACIEL, 2008, p. 23).





**Figura 46.** Brasília, s/d. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 53.



**Figura 47.** Superquadra Sul, 1971. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 103.

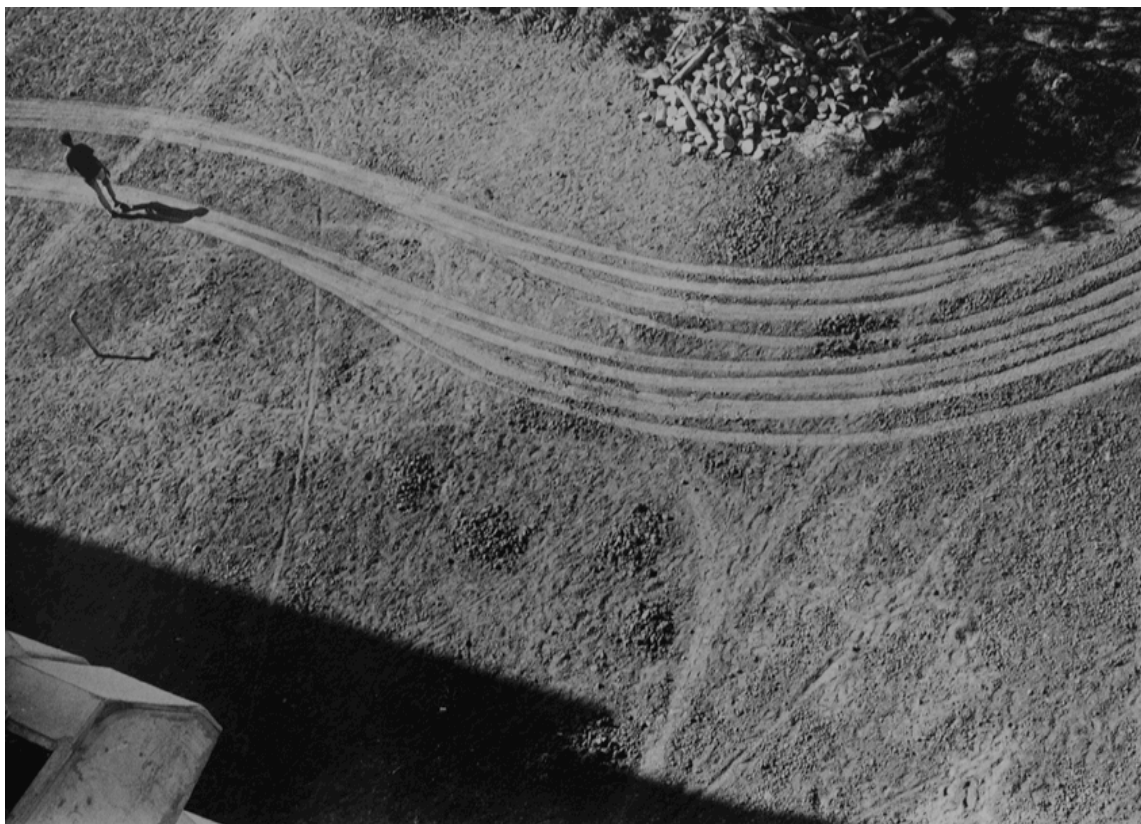
As linhas contínuas e exatas compõem o registro da paisagem brasileira. As fotografias passam a sensação de isolamento em meio a uma cidade monumental, de céu marcante, horizonte aberto, e ainda pouco habitada. A dialética de Luis Humberto é o confronto entre céu e terra, luz e sombra, curvas e planos, o que reduz a figura humana. A pequenez do homem, sublinhada pelo ângulo que o fotógrafo escolheu, não preenchia o vazio monumental, e talvez por isso o efeito de solidão: em 12 fotografias, percebe-se que elas foram registradas do alto, muitas vezes da janela do próprio apartamento [Figuras 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 55 e 60]. Esta escolha acentua a distância, a amplitude do verde e o contraste entre a escala humana e a monumental.

A imensidão vazia da nova capital tornava as personagens sutis, sem abrigo em um cenário quase vazio, ermo e inospitaleiro pela indiferença da terra vermelha e dos cálidos canteiros de obra. Por conseguinte, uma característica que salta das imagens desse ensaio é o contraste entre o traço da presença humana e o espaço em volta. Nos seus primeiros anos, a cidade ainda não tinha shoppings e as edificações eram poucas. As pessoas eram pontos muito pequenos ao lado dos monumentos ou em meio às linhas do cerrado [Figuras 44, 48, 56 e 58].

Na figura 52, o inesperado encontra-se na série de contrastes entre o claro e o escuro, entre o imenso e o diminuto, entre a liberdade e o desconhecido. A libertação é expressa pelos dois personagens, que correm, livres, pelo gramado do Eixo Monumental, e é acentuada pela imensidão do espaço urbano que os envolve.

Diferente do mero documento, as fotos de Luis Humberto estão carregadas de criação, conduzidas pela característica comum da exatidão e da disciplina nas próprias composições fotográficas. Ele interfere no mundo visível por meio de um olhar acurado e de um clique destemido, percebidos na disposição dos elementos pictóricos. Estes, na maioria das fotos, são organizados em simetrias, em linhas e espaços harmônicos, por isso, entre os tipos de enquadramento (equilíbrio, objeto e o arranjo), se destaca o linear.

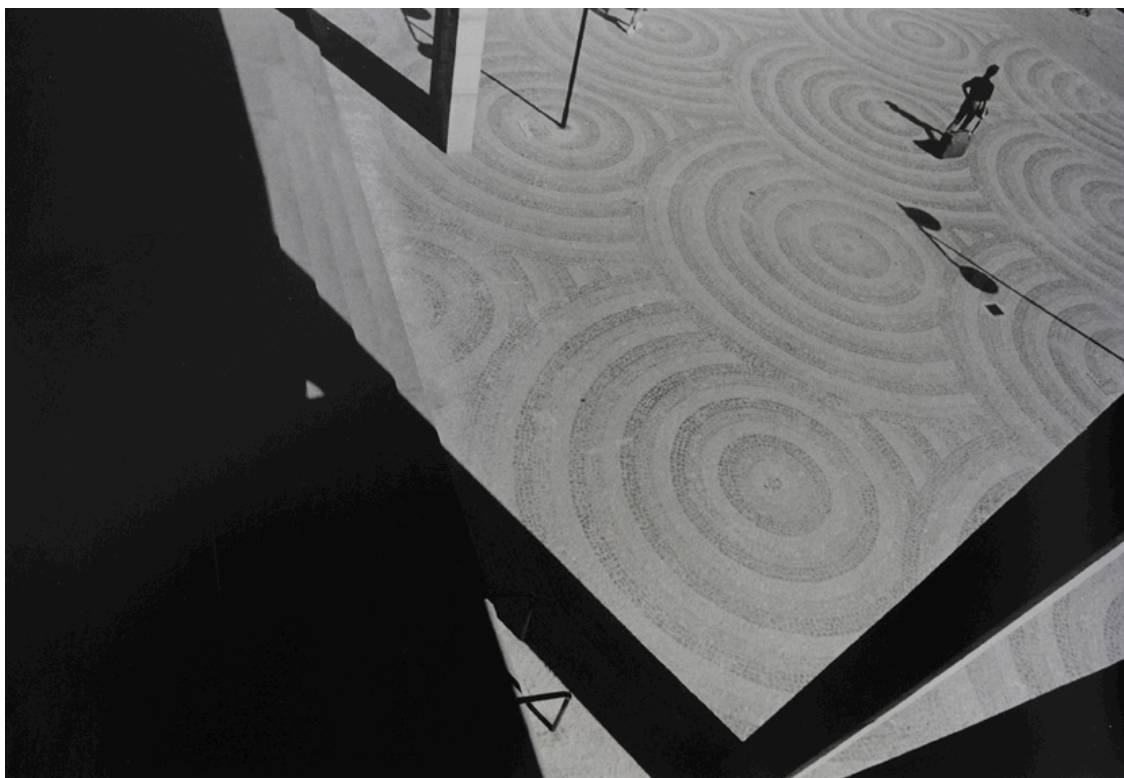




**Figura 48.** Colina, UnB. Década de 1990. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 51.



**Figura 49.** Colina, UnB. Década de 1990. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 50.

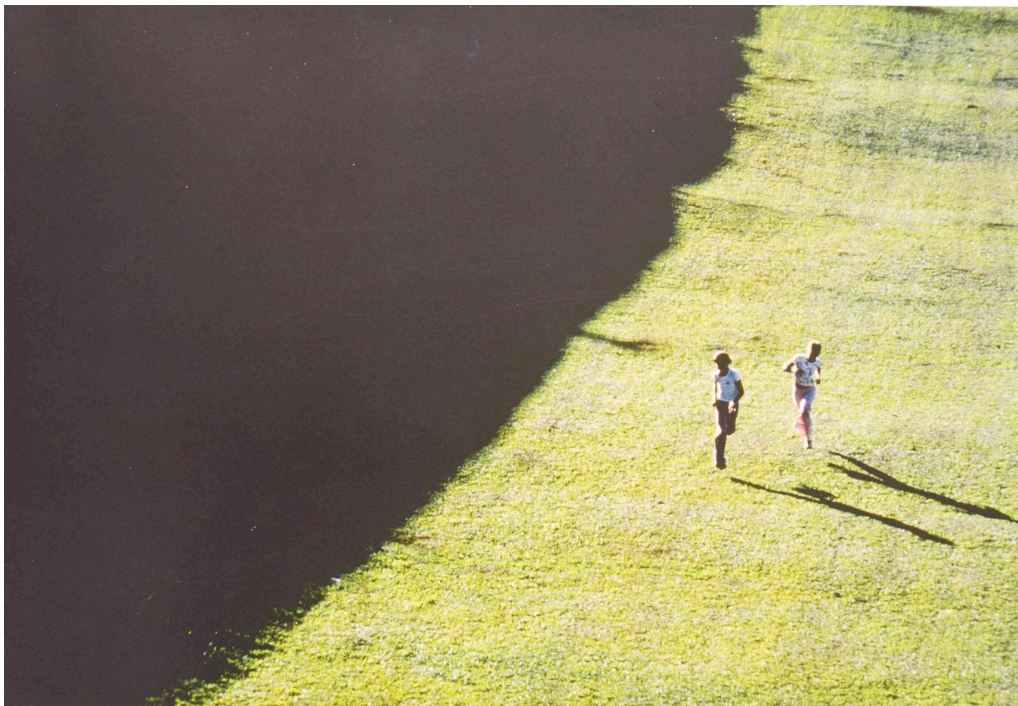


**Figura 50.** Brasília, década de 1990. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 52.



**Figura 51.** Eixo Monumental. Brasília, década de 1970. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 80.





**Figura 52.** Eixo Monumental. Brasília, década de 1970. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 81.



**Figura 53.** Brasília, 1974. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 66.



**Figura 54.** Brasília, 1974. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 67.





**Figura 55.** Setor Comercial Sul, Brasília, década de 1970. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 76.



**Figura 56.** Setor Bancário Sul, s/d. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 55.





**Figura 57.** Congresso. Brasília, s/d. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 54.

No conjunto da narrativa, Brasília é a personagem principal. Mesmo quando alguns habitantes fazem parte da composição da foto, a tonalidade das cores obscurece os indivíduos de modo que só é possível ver as silhuetas, mas não identificá-los. A acentuação do negro [Figuras 41, 45, 46, 50, 51, 52, 53 e 62] nas fotos de Luis Humberto cria mistério nos detalhes das feições e formas das pessoas. Às vezes, gera borrões, manchas. As fotografias revelam mais a cidade que seus habitantes. Estes, claro, estão ali, porém, o enquadramento da maioria das fotos valoriza o vazio, o significado da capital planejada.

O homem e a enorme urbe, um grande canteiro de obras e esqueletos, que cresciam e tomavam forma diante das lentes do fotógrafo. As crianças dividem o espaço com a política e a monumentalidade de Brasília [Figuras 45, 58 e 59]. Na Praça dos Três Poderes, escorregavam sobre o concreto, caminhavam ao lado de cúpulas ou subiam e desciam rampas para compor as imagens registradas por Luis Humberto.



**Figura 58.** Congresso. Brasília, 1975. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 75.

Ele garante não ter seguido propriamente uma escola, no que se refere à fotografia, apenas ter obtido, com o passar dos anos, informações a partir da produção dos clássicos americanos e franceses. Entre seus favoritos, diz Salomon Cytrynowicz na introdução ao livro (2010, p. 6), estiveram Tony Ray Jones (1941-1972), conhecido como o Henri Cartier-Bresson britânico, o americano nascido em Paris Elliot Erwitt (1928-), que gostava de retratar cachorros e gatos, e o também americano Charles Harbutt (1935-).

Luis Humberto conheceu o trabalho de Tony Ray Jones por meio da revista ilustrada francesa *L'Express*. Ray Jones retratou a realidade do cotidiano no ensaio *A day off*, um pouco o que Luis Humberto tentava fazer com o homem e Brasília. E confirmou que a essência da fotografia poderia estar também na observação de detalhes do dia-a-dia (MACIEL, 2008, p. 33).

O fotógrafo registrou fotos singelas do cotidiano na capital, que retratam uma Brasília como tantas outras cidades: onde crianças soltam pipa, andam de bicicleta perto de casa, e brincam em parquinhos [Figuras 45, 58, 59, 60, 61 e 62]. As cenas foram

registradas na colina, nas superquadras residenciais, no Eixo Monumental e em outros locais não reconhecidos pelas imagens.

A cada cena do cotidiano, combinações variadas de tratamento visual, Luis Humberto compôs uma narrativa poética que sintoniza com a “estética” de Ray Jones. Este último, por sua vez, também registrou momentos banais e os transformou em imagens sublimes; resumiu o corriqueiro em poético, o habitual em inspirador.



**Figura 59.** Brasília, 1971. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 102.





**Figura 60.** Superquadra, s/d. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 57.



**Figura 61.** SQS 111, 1984. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 59.





**Figura 62.** Brasília, s/d. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 111.



**Figura 63.** Brasília, década de 1980. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 61.

Por outro lado, como já foi dito, Luis Humberto escreveu livros, nos quais trata dos próprios anseios com a integridade da fotografia, sobre observações a respeito do processo criativo, e ainda das preocupações e dúvidas do produtor de imagens. Sua escrita verbal é simples, quase um reconhecimento, e também se expressa na própria linguagem fotográfica, por meio de composições simplificadas, cenas banais, temas fáceis de serem entendidos. Mesmo assim, suas imagens são surpreendentes, seja pela beleza ou pela capacidade de encantar os olhos. Essa é a marca de Luis Humberto:

Não há traços de maneirismos ou virtuosismos nas suas imagens. Em tempos de excessos – excessos de imagens, de sons, de informações – a fotografia de Luis Humberto transita por outros caminhos. É uma imersão num mundo singelo, sem desperdício, profundo e radical. Não há retórica em suas imagens. Não há ornamentos. Não há efeitos especiais. Há apenas um enquadramento preciso e limpo (...) (FEIJÓ, 2008, p. 82).

O fotógrafo expressiu, em uma época de incertezas para ele próprio e também para a cidade (que passara pela Ditadura Militar e por toda a utopia que envolveu sua criação), imagens de simplicidade e significativas de uma época. Segundo ele, “nossa ação expressiva decorre não somente de nossos anseios individuais, mas também de aspirações e turbulências que nos distinguem como parte de uma coletividade” (HUMBERTO, 2000, p. 33).

Nesse sentido, o fotógrafo insinua que é necessário buscar, nas imagens fotográficas, significados que ultrapassem o senso comum e encontrar neles uma opacidade que permita uma leitura além do óbvio. É dessa interpretação, cujos níveis de significados são vários, de que trata o trabalho de Luis Humberto. Os pensamentos do fotógrafo se traduzem nas próprias fotografias.

Esses produtos devem decorrer de uma relação sincera com a vida, que revele, mais que o brilho no domínio de uma linguagem, um indivíduo sensivelmente envolvido com as coisas que o cercam e preocupado com uma interpretação séria sobre suas razões de existência. É preciso admitir nossas incertezas como decorrência de um processo de crescimento. Entender as angústias como coisa natural e cultivar, até mesmo, um certo encanto ao lidar com elas (HUMBERTO, 2000, p. 33).

Para sintetizar, vale aproveitar as palavras do diretor de fotografia Walter Carvalho sobre Luis Humberto:



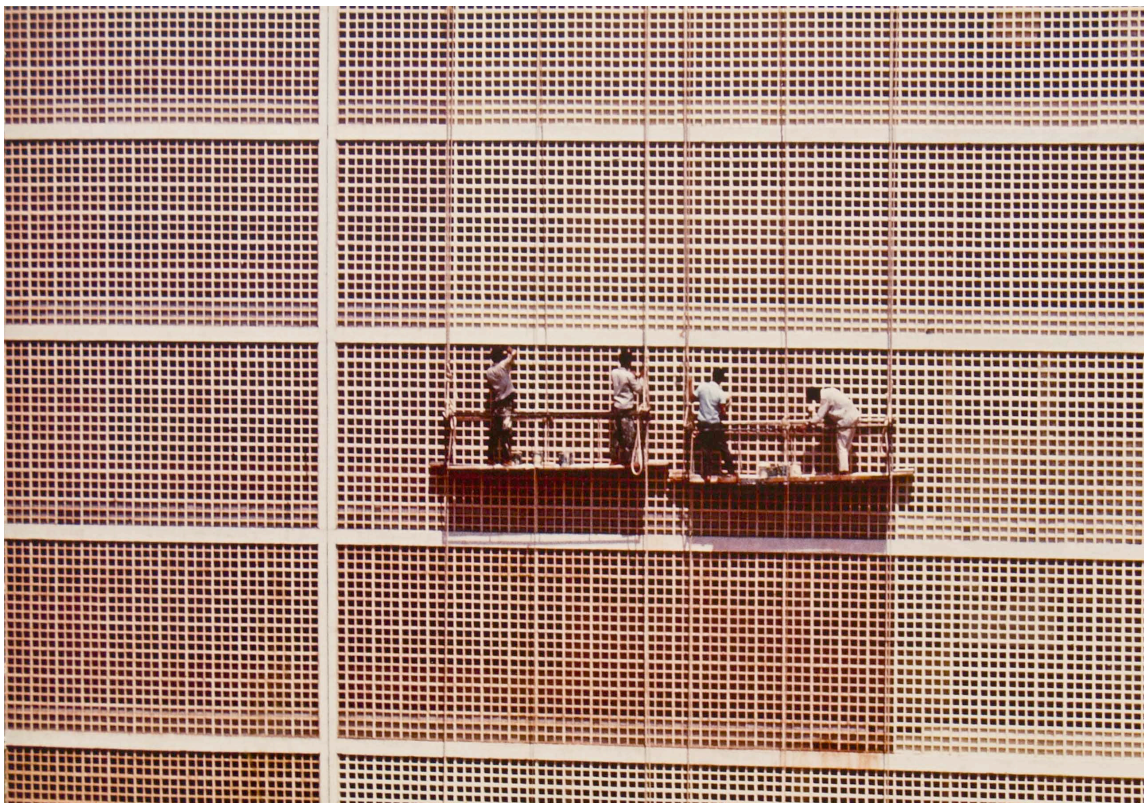
Ele inaugurou a ideia de que a fotografia não era mera ilustração, que ela se prolongava como informação visual, além do código verbal vigente. Sempre me encantou o espaço diferenciado de Brasília. Mas eu não sabia o porquê. Luis Humberto me fez perceber, através de suas fotos, a proporção do homem em relação àquele espaço (apud MACIEL, 2008, p. 46).

Sendo assim, o fotógrafo não só considera a fotografia como um conhecimento visual, como soube passar esta ideia por meio dos próprios recortes fotográficos. Como o próprio nome do ensaio analisado sugere, as imagens de Luis Humberto narram, sem auxílio de qualquer outra linguagem, o homem inserido no espaço urbano de Brasília. As fotos comunicam por si sós a maneira como esse indivíduo ocupava o cerrado brasileiro e quais elementos dividiam lugar com ele.

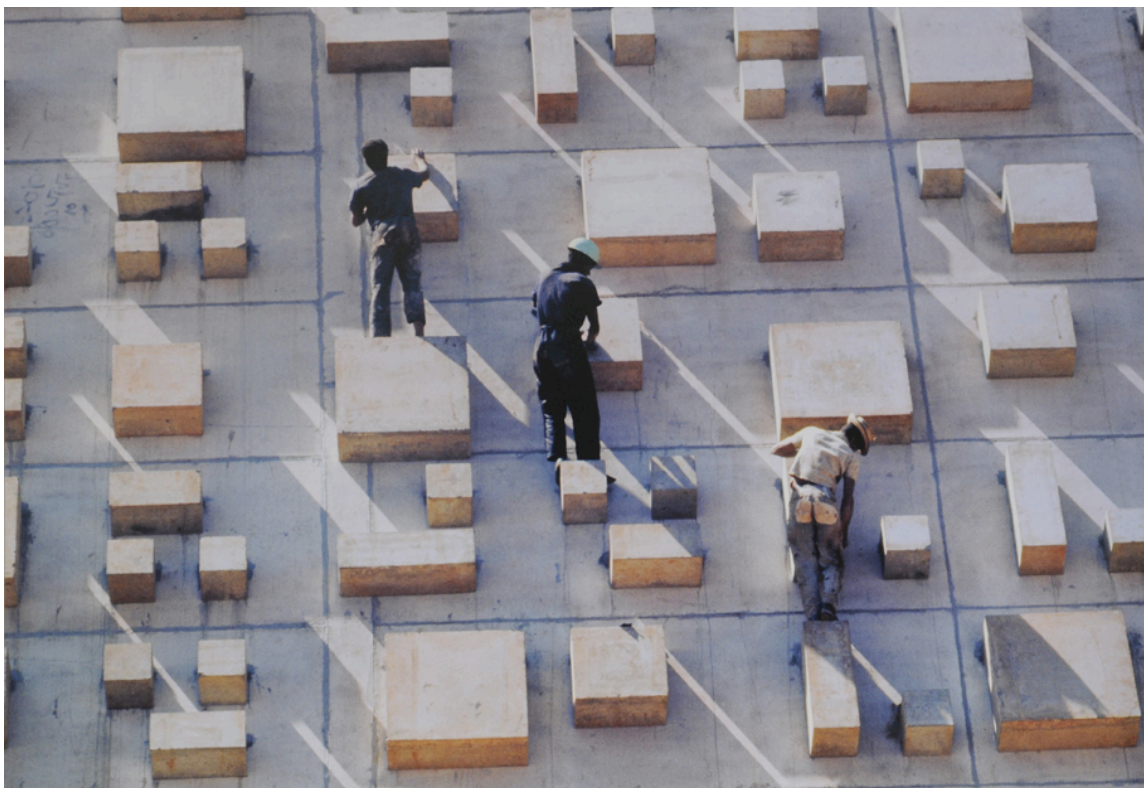


**Figura 64.** Operário. Setor Comercial Sul, Brasília, 1970. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 77.





**Figura 65.** SQS 107. Brasília, 1967. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 79.



**Figura 66.** Teatro Nacional. Brasília, 1970. Fonte: HUMBERTO, 2010, p. 78.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### Brasília no discurso imagético de Ivaldo Cavalcante e Luis Humberto

Trabalhar sob o ponto de vista que entende a fotografia como uma expressão visual baseada em uma linguagem própria, a linguagem fotográfica, provoca o entendimento da fotografia como resultado de uma mistura de expressão e conteúdo que reúne essencialmente três elementos: o autor, a escrita visual e um leitor. Cada um desses componentes participa do produto final,

considerando-se que toda produção cultural envolve um lócus e um produtor, que manipula técnicas e é detentor de um saber-fazer próprio àquela atividade; um leitor ou receptor, identificado como um sujeito transindividual, cujas respostas estão diretamente relacionadas às programações sociais de comportamento próprias à situação histórica na qual estão inseridas; e, finalmente, um sentido aceito socialmente como válido, resultante do processo de semiose social (MAUAD, 2008, p. 38).

Sendo assim, deve-se acrescentar à pesquisa o alcance temporal da fotografia, que a permite ser um ato também de memória. As imagens fotográficas são o vestígio material dos conhecimentos contemporâneos quando definem a representação da experiência humana de diversos modos. Para Mauad, recuperar o conceito de tempo como duração possibilita conferir uma perspectiva narrativa ao ato fotográfico, “por meio do qual se reunifica a capacidade criativa do sujeito social e sua técnica” (MAUAD, 2008, p. 39).

Pode-se dizer que cada imagem de *O homem e o espaço* afirma-se como contribuição à memória de Brasília. Lembranças de uma capital em construção, marcadas pelas imagens de canteiros de obras ou de operários trabalhando. Reminiscências de uma época em que a cidade não impunha tantas regras, em que era possível circular livremente pelos ditos espaços do poder, como andar pelas cúpulas do Congresso ou subir nas pilastras dos Palácios de Oscar Niemeyer. Recordações de anos em que a natureza e a terra vermelha ocupavam mais espaço que os prédios, shoppings e estacionamentos lotados de carros.

Por outro lado, a fotografia de Ivaldo Cavalcante exprime seus próprios sentimentos e ideias. Constrói uma comunidade de imagens em torno de determinados

temas, acontecimentos, pessoas e lugares. Tais imagens corroboram o processo de construção de identidades sociais, raciais, políticas, étnicas, nacionais etc. Percebe-se a capacidade da linguagem fotográfica em promover um discurso político que tanto elabora uma opinião pública sobre o que se compõe como cria um imaginário social sobre seus objetos e temas de registro.

A formação fotográfica de Ivaldo Cavalcante se processa dentro da cultura visual do fotojornalismo engajado e profundamente comprometido com a transformação social e com a produção independente. Os momentos registrados por ele não são decisivos, mas sim fenômenos fotográficos dos quais participa ativamente.

Do mesmo modo, o discurso imagético de Luis Humberto é a representação mais legítima de sua aguçada inteligência crítica do mundo e, sobretudo, de sua maneira sensível e bondosa de ver beleza no cotidiano. O fotógrafo produziu crônicas visuais bastante características do momento que testemunhou.

Os canteiros de obras, a imensidão de terra vermelha e os espaços de poder que anos antes foram retratados por Luis Humberto de maneira elaborada, valorizando aspectos da arquitetura e do cerrado brasiliense são desvendados por moradores de rua nas imagens de Ivaldo Cavalcante. A poesia dos primeiros anos de Brasília se transformou em uma triste realidade, muito diferente dos projetos utópicos que se tinha para a capital.

O discurso imagético dos fotógrafos analisados prioriza “estéticas” distintas, pontos de vista diferentes e discussões dissemelhantes. Ao mesmo tempo em que falam da mesma cidade, parecem registrar outros universos, tão particulares da visão de cada autor. Enquanto Luis Humberto expressa a beleza arquitetônica de uma cidade moderna, Ivaldo Cavalcante anuncia os problemas típicos de uma capital que cresceu de forma desordenada e caótica.

Ainda que sejam “estéticas” e pontos de vista tão desiguais, pode-se falar de encontros imediatos entre ambos os fotógrafos. É possível perceber narrativas coerentes e de personalidade; uma lógica narrativa inclusive nas escolhas de apresentação das imagens e nos formatos escolhidos para publicação. Trata-se do confronto de duas narrativas marcadas pela personalidade de seu narrador, distinguidas pela visão particular de cada autor e das próprias referências visuais e de vida.

A fotografia de Ivaldo Cavalcante mostra anarquia, desordem, problema. Da mesma forma, sua narrativa é fragmentada, cada foto fala por si só dos temas que o fotógrafo optou por denunciar. Diante de tantas acusações, o livro analisado revela uma edição com muitas imagens, às vezes mais de cinco por página, representando a dificuldade em editar um material tão vasto – de problemas tão grandes, que se traduzem também na grande quantidade de temas e tamanhos de fotos explorados.

Por outro lado, o refinado tratamento plástico e a poesia das composições de Luis Humberto também são uma característica da obra em que se insere *O homem e o espaço*. A série, como todas as outras do livro, é exibida ao leitor de maneira ordenada, em que cada página enquadra uma foto por vez. Os tamanhos dos recortes fotográficos não variam muito, de modo que a narração não provoca grandes mudanças visuais.

Os mesmos espaços urbanos foram retratados sob perspectivas diferentes e em épocas distintas, evidenciando uma urbe que, da utopia, se transformou em cidade grande nos mesmos moldes de tantas outras. Luis Humberto retratou uma capital em construção, erguida sob o estigma dos valores sociais igualitários, de uma cidade planejada que deveria acolher a todos da mesma forma.

A fotografia de Ivaldo Cavalcante é uma crítica afiada da realidade brasiliense. Embora jovem e planejada, Brasília mostra sinais de exaustão e problemas típicos das grandes metrópoles. Aumento constante da desigualdade social, violência, rede hospitalar e postos de saúde públicos sobrecarregados e sucateados, são alguns dos problemas sérios que afetam o cotidiano na capital. Essa é a imagem de Brasília que Ivaldo Cavalcante expressa.

Por meio da grande angular, Luis Humberto retrata os personagens de longe, pequenos diante da monumentalidade de Brasília. O contraste entre homem e espaço é notável, formando belas composições de linhas, luzes e sombras nos recortes fotográficos. Por outro lado, Ivaldo Cavalcante chega perto da cena, coloca as pessoas em primeiro plano e bem próximos a ele e a quem se detém a ler suas imagens. Duas realidades distintas de uma mesma cidade.

A partir de tais observações, conclui-se que a imagem fotográfica possui a qualidade de uma força temporal, característica que viabiliza observar o presente, mas também a permanência do tempo. Não é apenas a memória de algo que aconteceu que

está presente no registro, mas também uma perspectiva do que pode vir a ser. Por isso, a fotografia é consequência de um gesto que inscreve em si a imobilidade e, ao mesmo tempo, as mudanças que produz ao reaparecer em momentos distintos.

Ao observar as fotografias de Ivaldo Cavalcante e Luis Humberto, alguns dilemas sobre Brasília se esboçam: quais seriam as soluções possíveis para os problemas sociais na capital? O crescimento acelerado da urbe vai afetar seus padrões de cidade planejada? As imagens fotográficas não apenas memorizam momentos como projetam perguntas e questões.

As narrativas visuais sobre Brasília, sobretudo, são um constante movimento. No instantâneo fotográfico, carregam durações em contínua mudança; tempos justapostos que tencionam o que é visto com possibilidades de futuro. Os vestígios de uma cidade monumental retratados por Luis Humberto e os de uma urbe repleta de problemas sociais enquadrados por Ivaldo Cavalcante abrem para uma variedade de caminhos possíveis. Não são apenas dois pontos de vista sobre um lugar, mas consequência de interesses e expectativas distintas. Mais que permanência, desses fragmentos imagéticos emerge uma cidade em permanente transformação.



## ANEXOS

### ANÁLISE DAS IMAGENS DE IVALDO CAVALCANTE

Resultados encontrados a partir da análise das imagens.

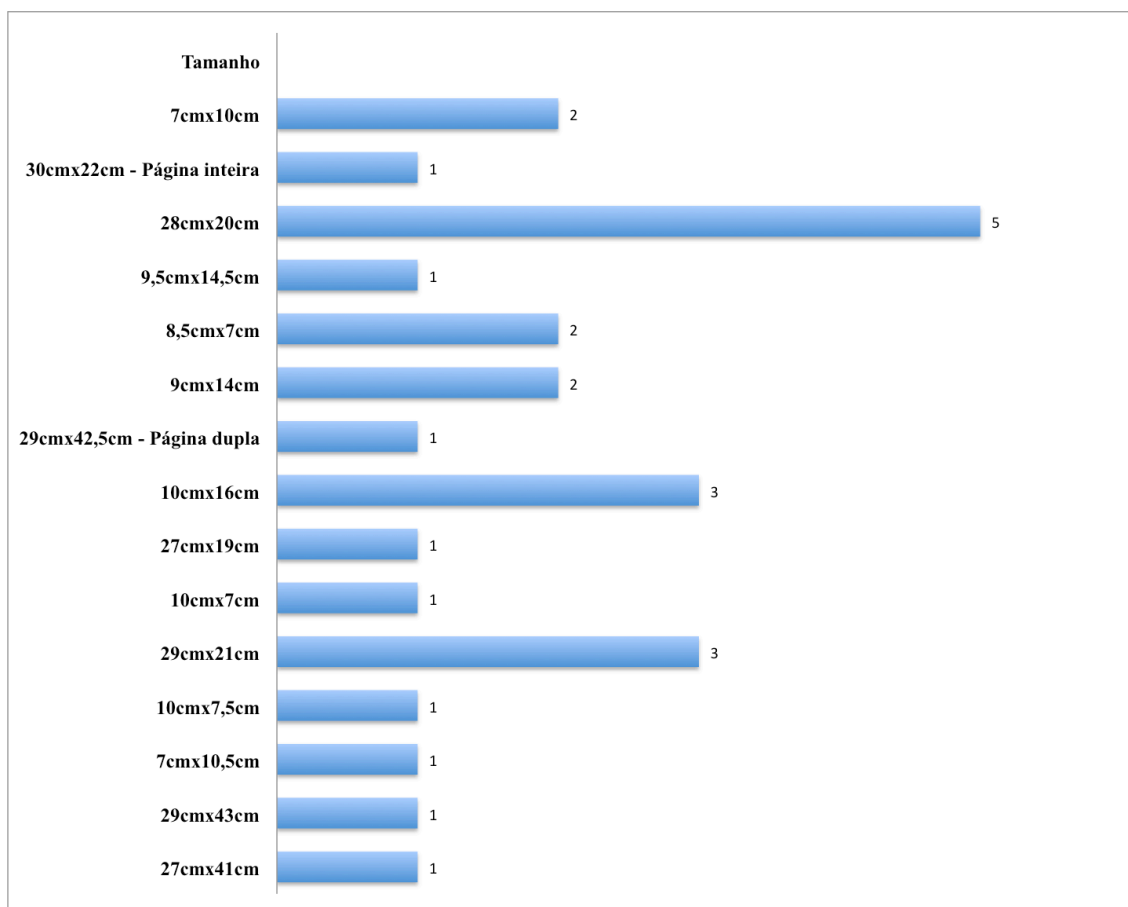
#### Plano da forma de expressão

##### Tamanho da foto

Os resultados encontram-se em valores numéricos

Total de fotos analisadas: 27

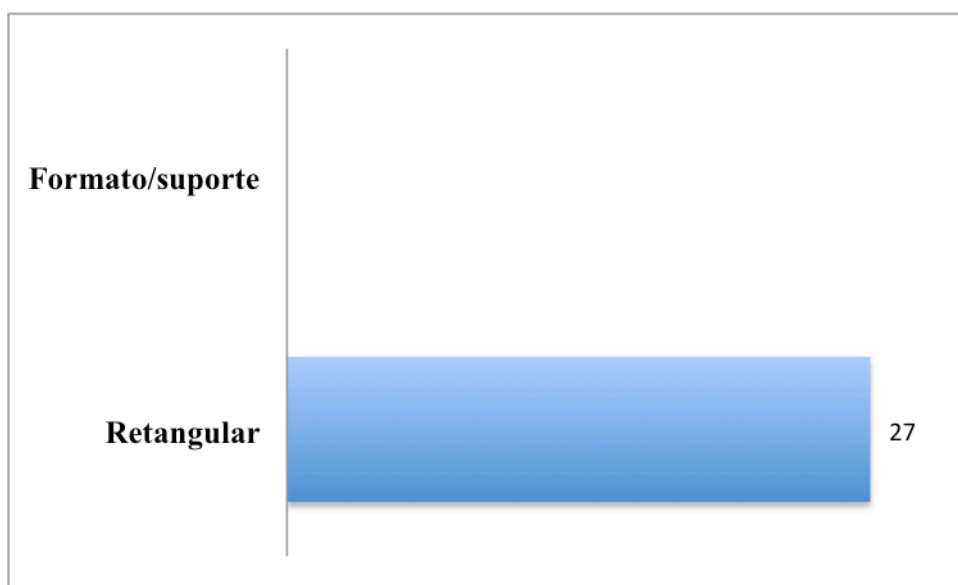
Total de tamanhos de fotos encontrados: 15



**Formato e suporte<sup>76</sup>**

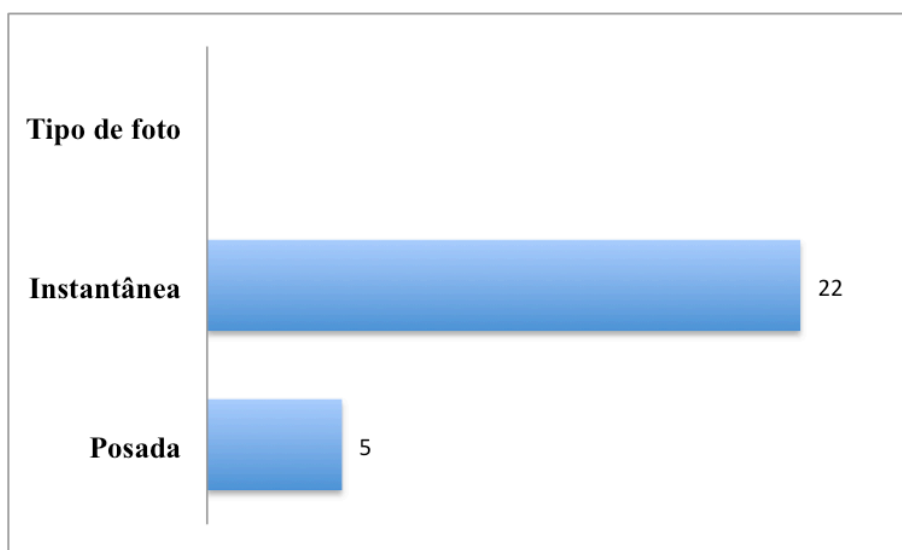
Os resultados encontram-se em valores numéricos

Total de fotos analisadas: 27

**Tipo de foto**

Os resultados encontram-se em valores numéricos

Total de fotos analisadas: 27

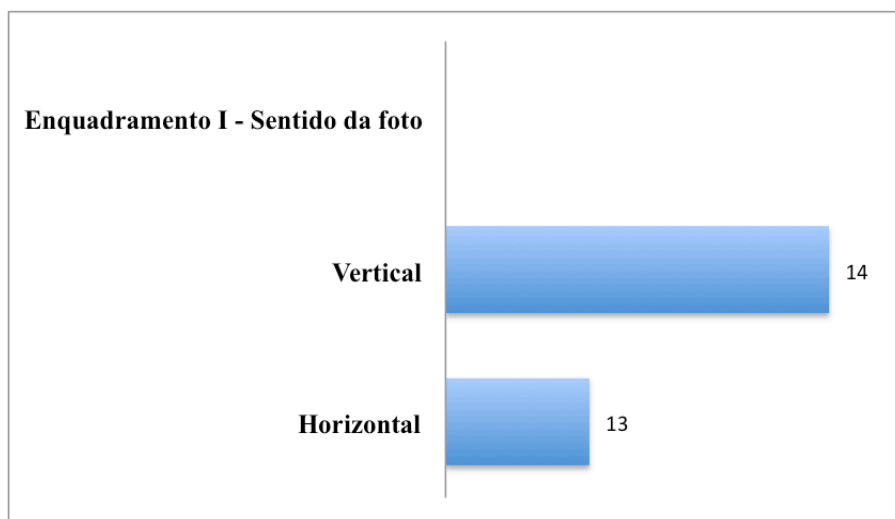


<sup>76</sup> O fotógrafo mantém o formato do negativo e evita o corte, por isso todas as imagens são retangulares.

### Enquadramento I - Sentido da foto

Os resultados encontram-se em valores numéricos

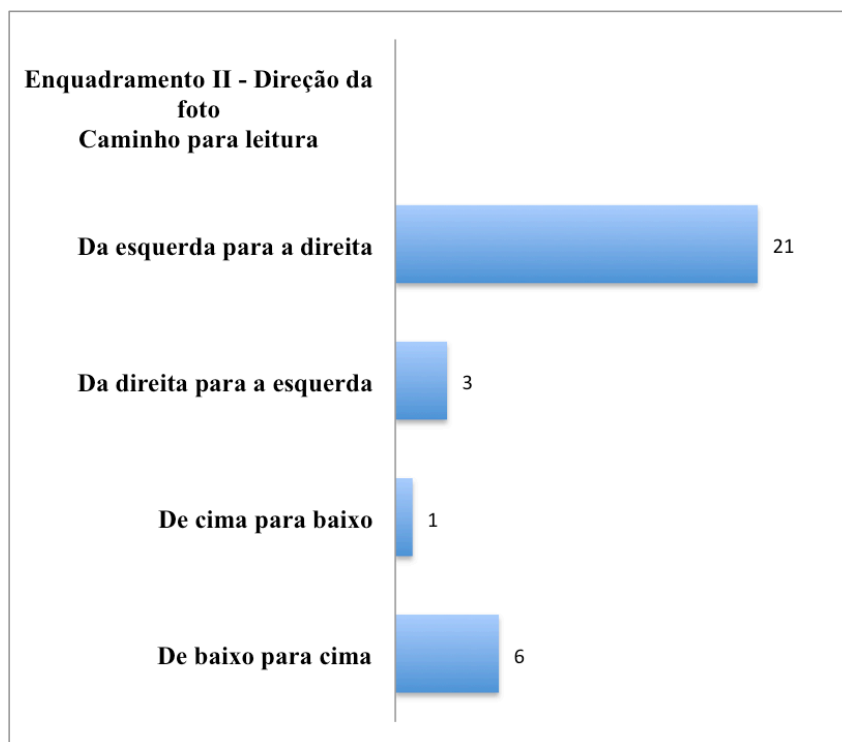
Total de fotos analisadas: 27



### Enquadramento II - Direção da foto, caminho para leitura<sup>77</sup>

Os resultados encontram-se em valores numéricos

Total de fotos analisadas: 27

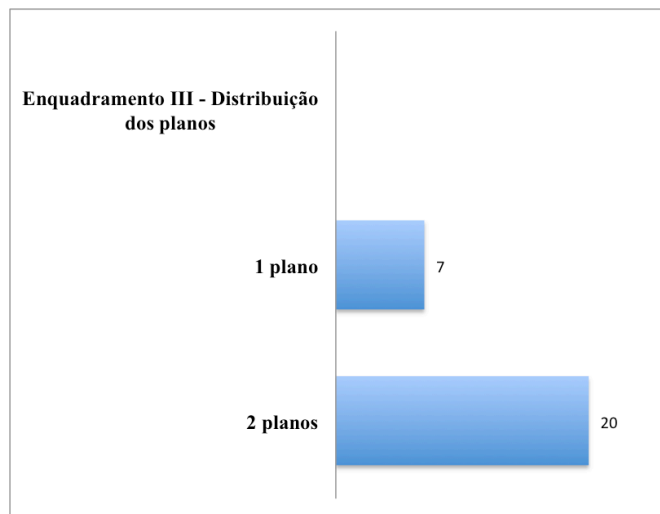


<sup>77</sup> Considerando a subjetividade desse item e a possibilidade de ler a imagem a partir de mais de um caminho, o resultado total é maior que o número de fotos analisadas.

### Enquadramento III - Distribuição dos planos

Os resultados encontram-se em valores numéricos

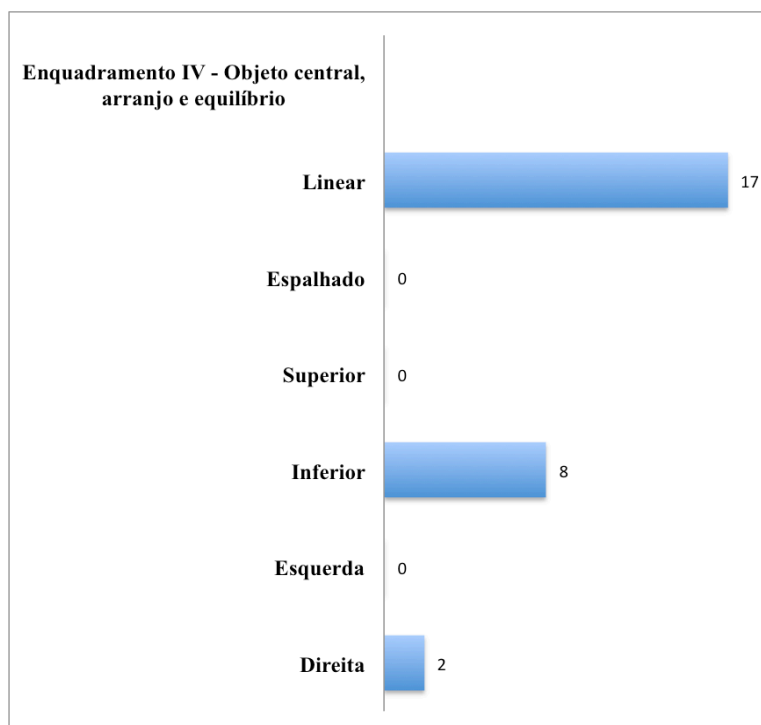
Total de fotos analisadas: 27



### Enquadramento IV – Objeto central, arranjo e equilíbrio

Os resultados encontram-se em valores numéricos

Total de fotos analisadas: 27

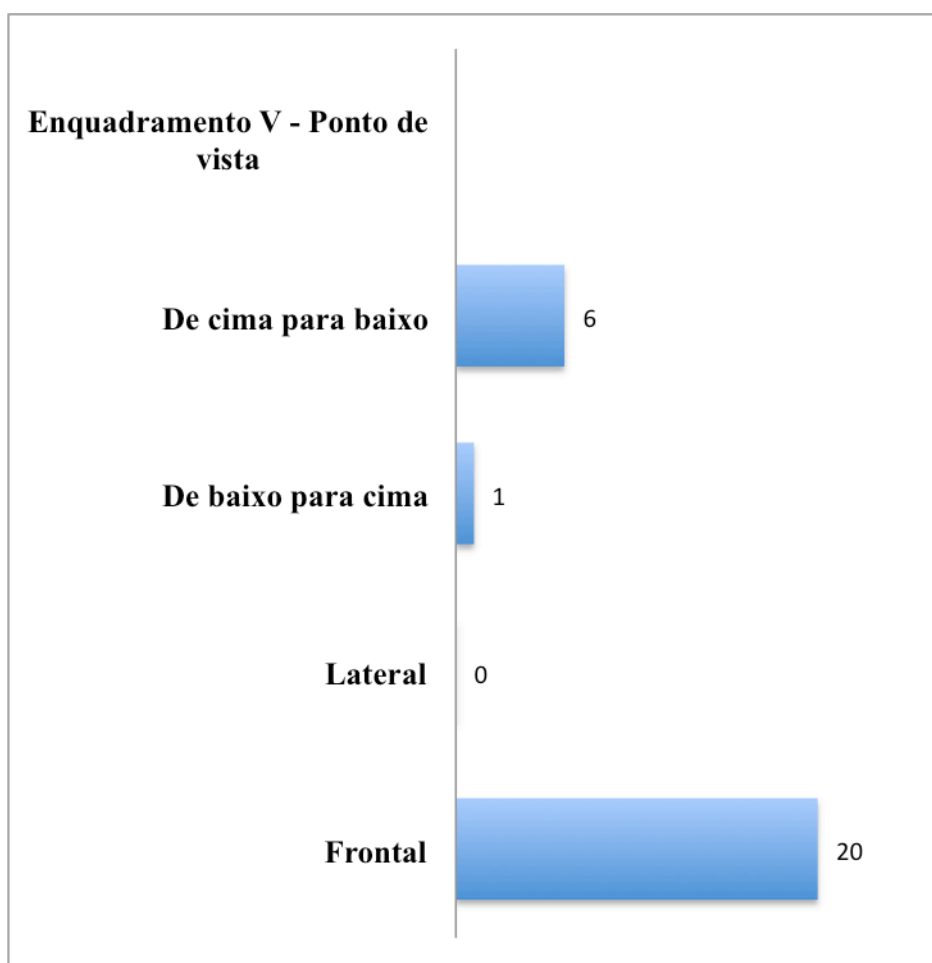




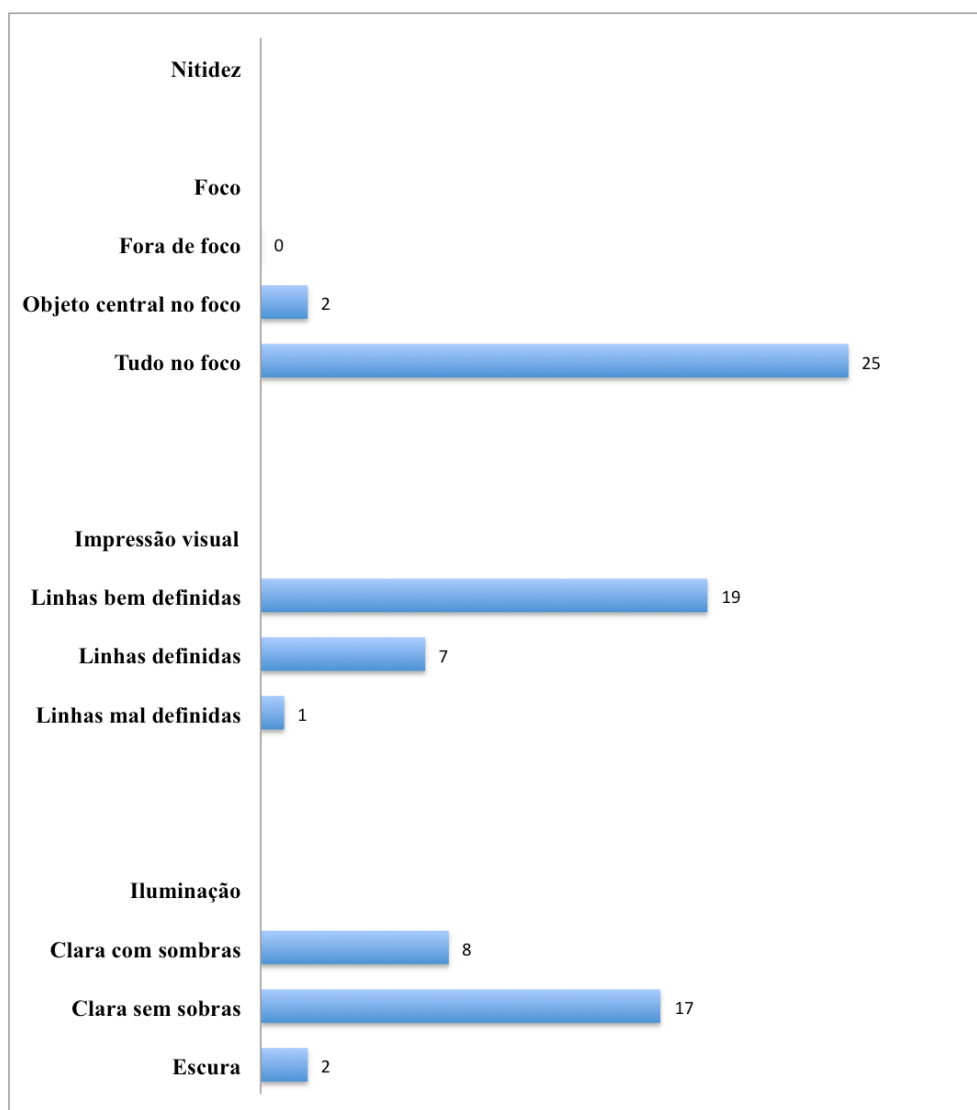
**Enquadramento V – Ponto de vista**

Os resultados encontram-se em valores numéricos

Total de fotos analisadas: 27



**Nitidez: Foco, impressão visual e iluminação**  
Os resultados encontram-se em valores numéricos  
Total de fotos analisadas: 27



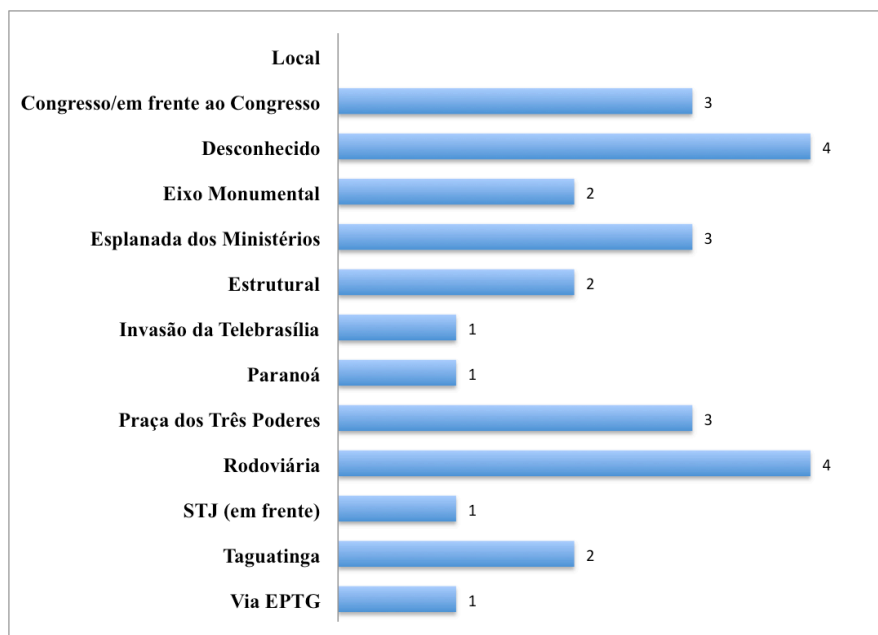
## Plano da forma de conteúdo

### Local

Os resultados encontram-se em valores numéricos

Total de fotos analisadas: 27

Total de locais registrados: 12

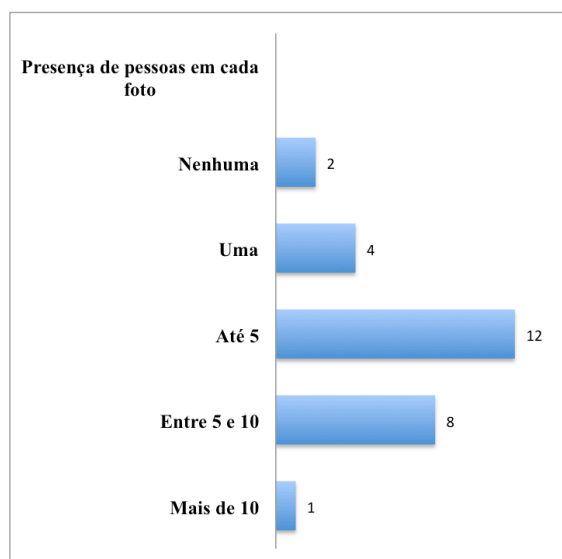


### Pessoas

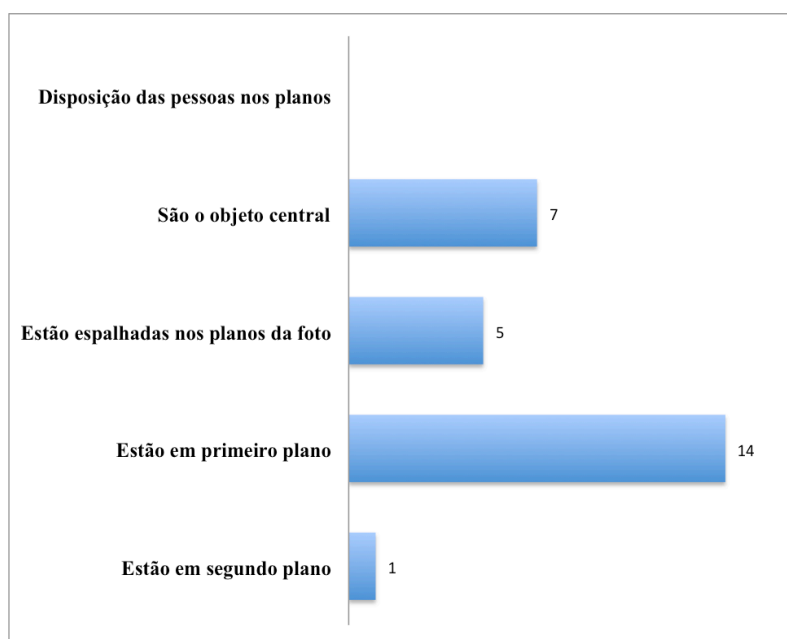
Os resultados encontram-se em valores numéricos

Total de fotos analisadas: 27

Total de pessoas encontradas nas fotos: 243



**Disposição das pessoas nos planos da fotos**  
Os resultados encontram-se em valores numéricos  
Total de fotos analisadas: 27

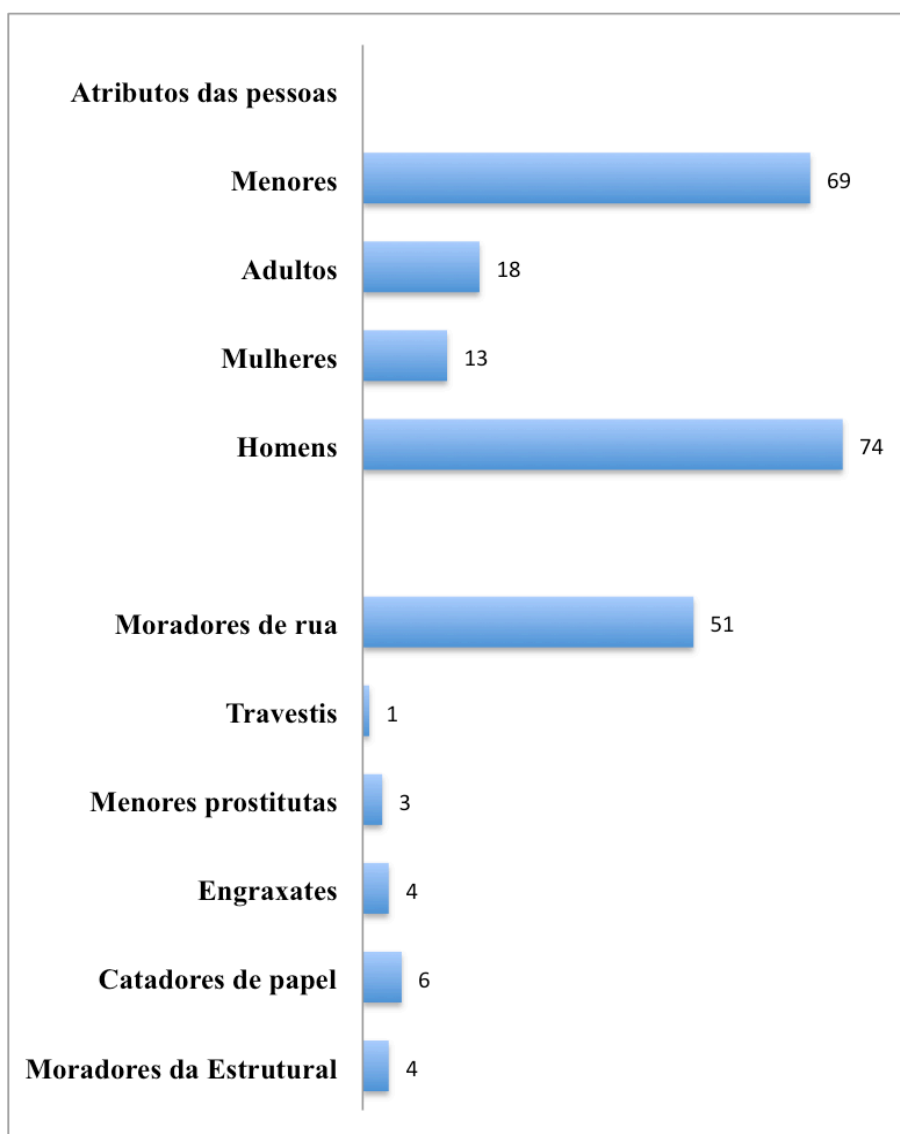




### Atributos das pessoas

Os resultados encontram-se em valores numéricos

Total de pessoas encontradas nas fotos: 69<sup>78</sup>

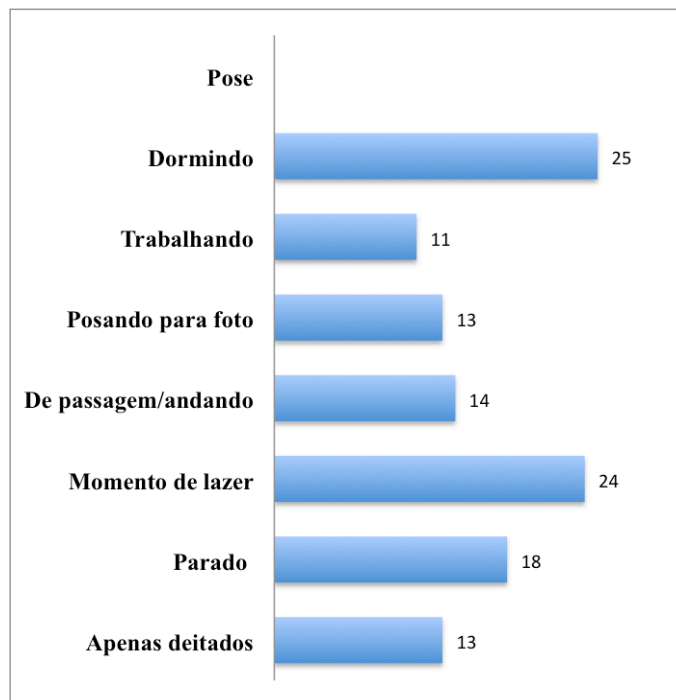


<sup>78</sup> O total de atributos é maior que o número de pessoas analisadas, porque algumas pessoas comportam mais de uma categoria por vez.

### Atributo das pessoas - Pose

Os resultados encontram-se em valores numéricos

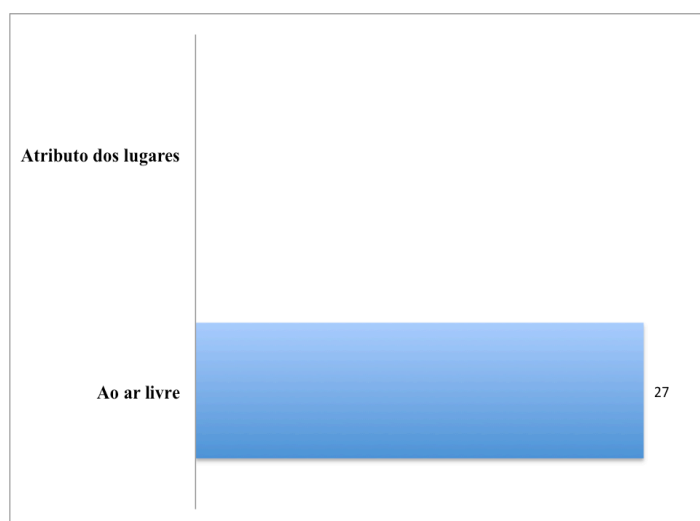
Total de pessoas encontradas nas fotos: 69<sup>79</sup>



### Atributo dos lugares

Os resultados encontram-se em valores numéricos

Total de fotos analisadas: 27

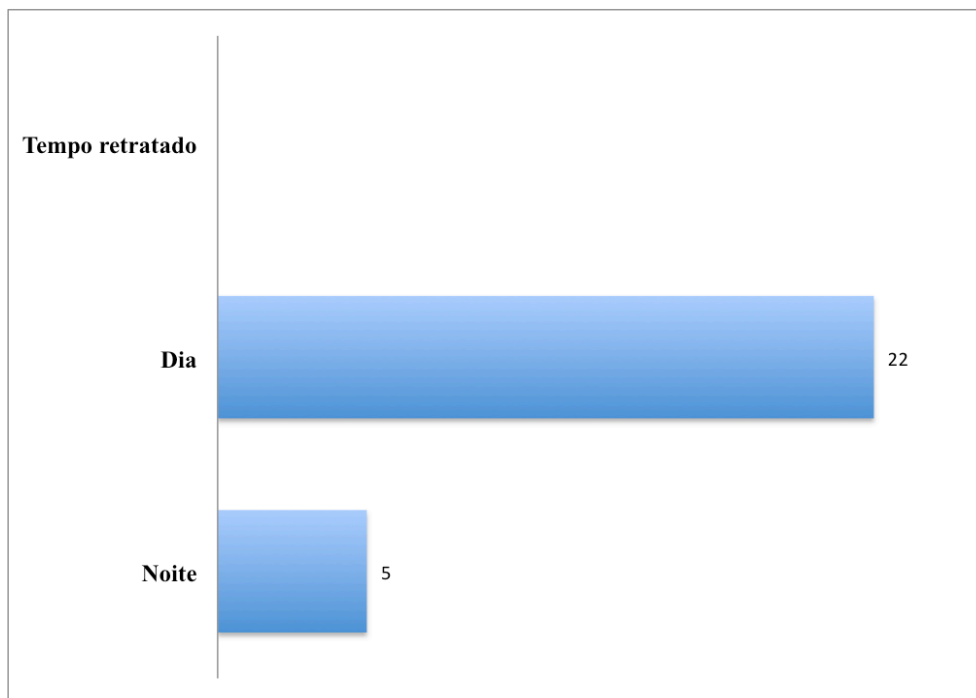


<sup>79</sup> O total de poses é maior que o número de pessoas analisadas porque algumas pessoas comportam mais de uma categoria por vez.

**Tempo retratado**

Os resultados encontram-se em valores numéricos

Total de fotos analisadas: 27



## ANÁLISE DAS IMAGENS DE LUIS HUMBERTO

Resultados encontrados a partir da análise das imagens.

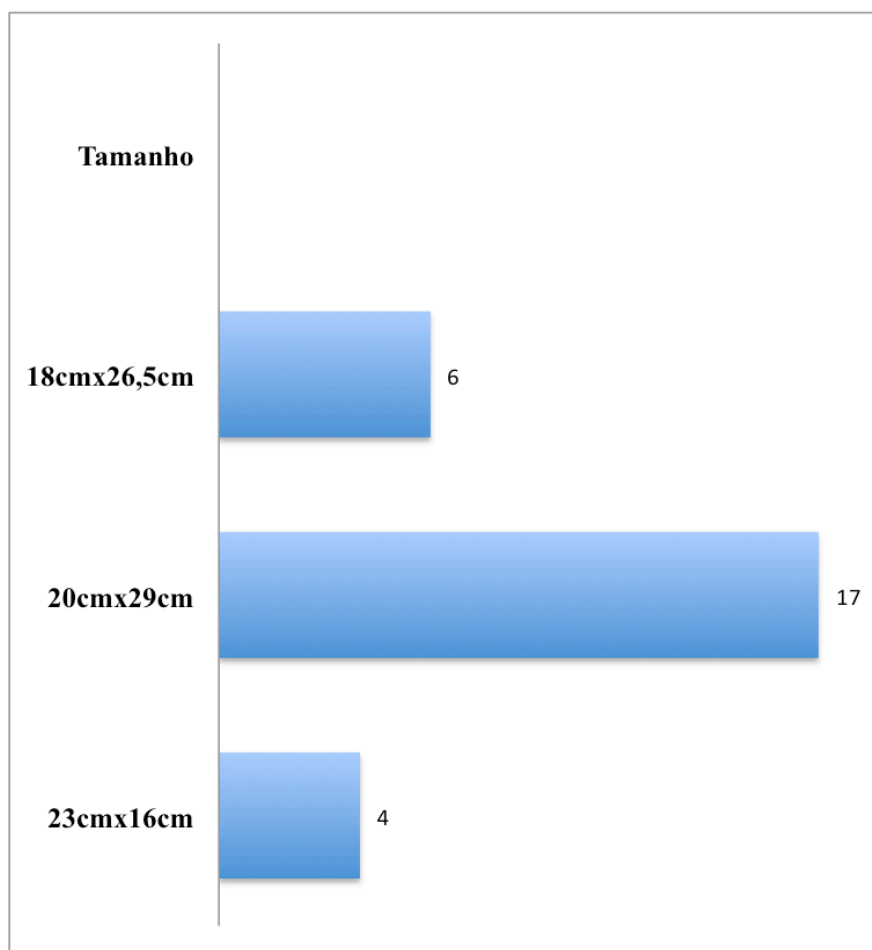
### Plano da forma de expressão

#### Tamanho da foto

Os resultados encontram-se em valores numéricos

Total de fotos analisadas: 27

Total de tamanhos de fotos encontrados: 03

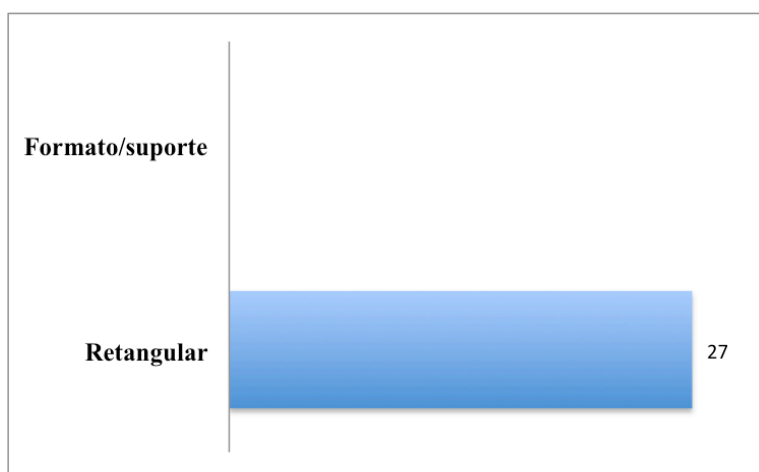




**Formato e suporte<sup>80</sup>**

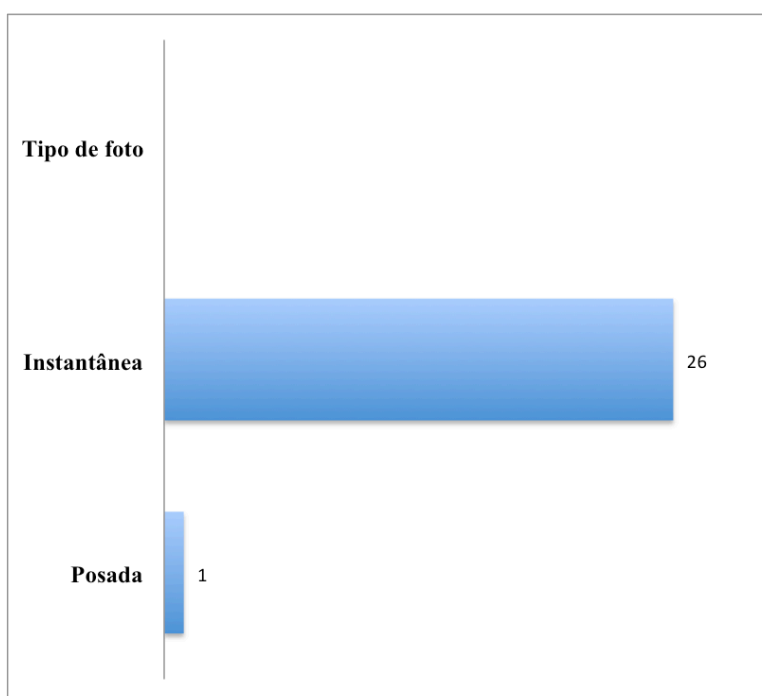
Os resultados encontram-se em valores numéricos

Total de fotos analisadas: 27

**Tipo de foto**

Os resultados encontram-se em valores numéricos

Total de fotos analisadas: 27

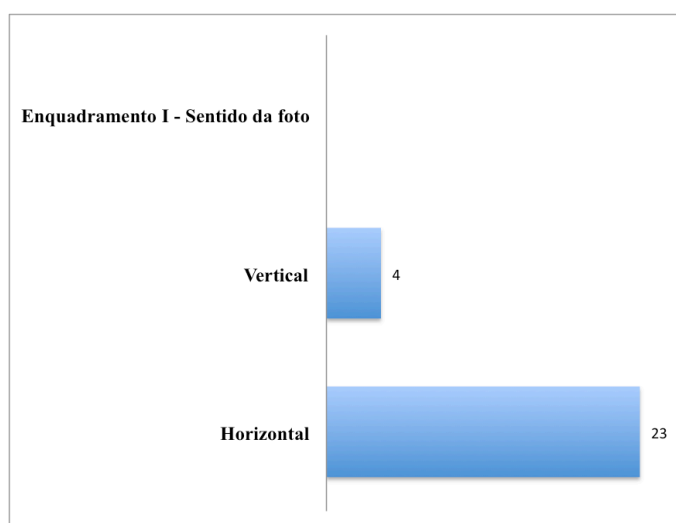


<sup>80</sup> O fotógrafo mantém o formato do negativo e evita o corte, por isso todas as imagens são retangulares.

### Enquadramento I - Sentido da foto

Os resultados encontram-se em valores numéricos

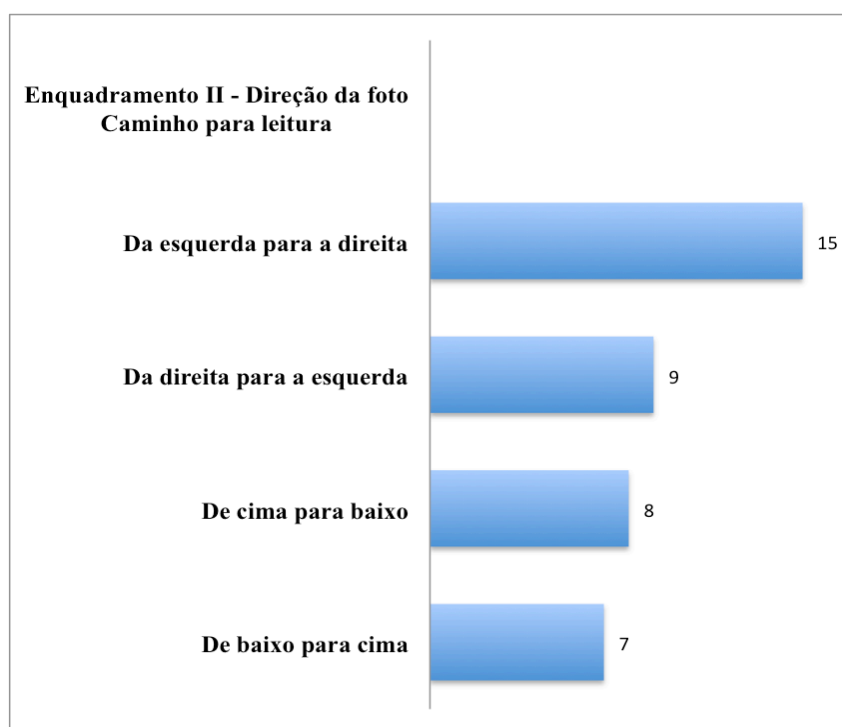
Total de fotos analisadas: 27



### Enquadramento II – Direção da foto, caminho para leitura

Os resultados encontram-se em valores numéricos

Total de fotos analisadas: 27<sup>81</sup>

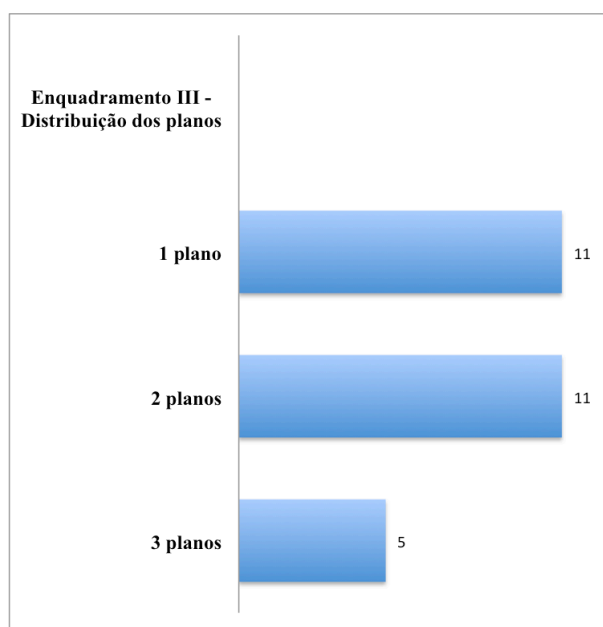


<sup>81</sup> Considerando a subjetividade desse item e a possibilidade de ler a imagem a partir de mais de um caminho, o resultado total é maior que o número de fotos analisadas.

### Enquadramento III

Os resultados encontram-se em valores numéricos

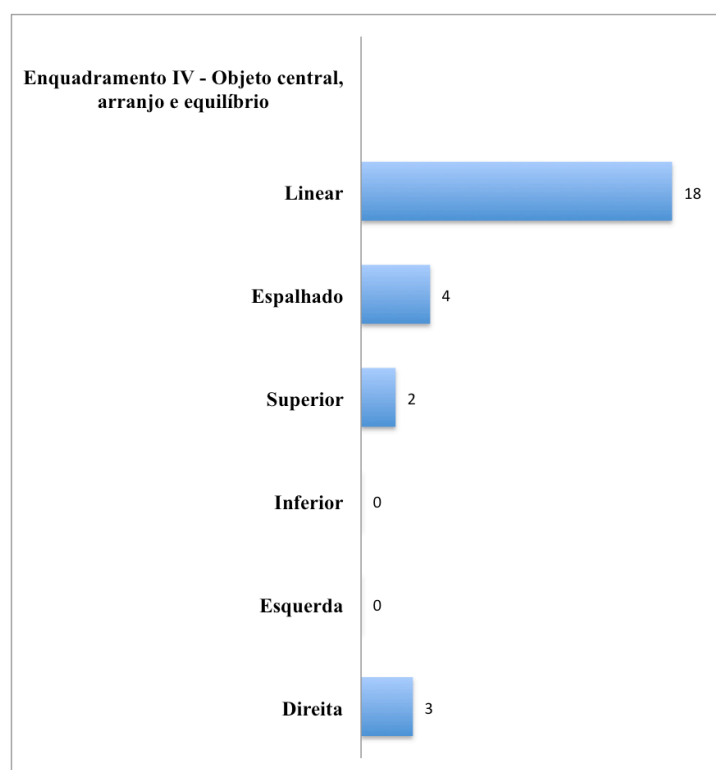
Total de fotos analisadas: 27



### Enquadramento IV - Objeto central, arranjo e equilíbrio

Os resultados encontram-se em valores numéricos

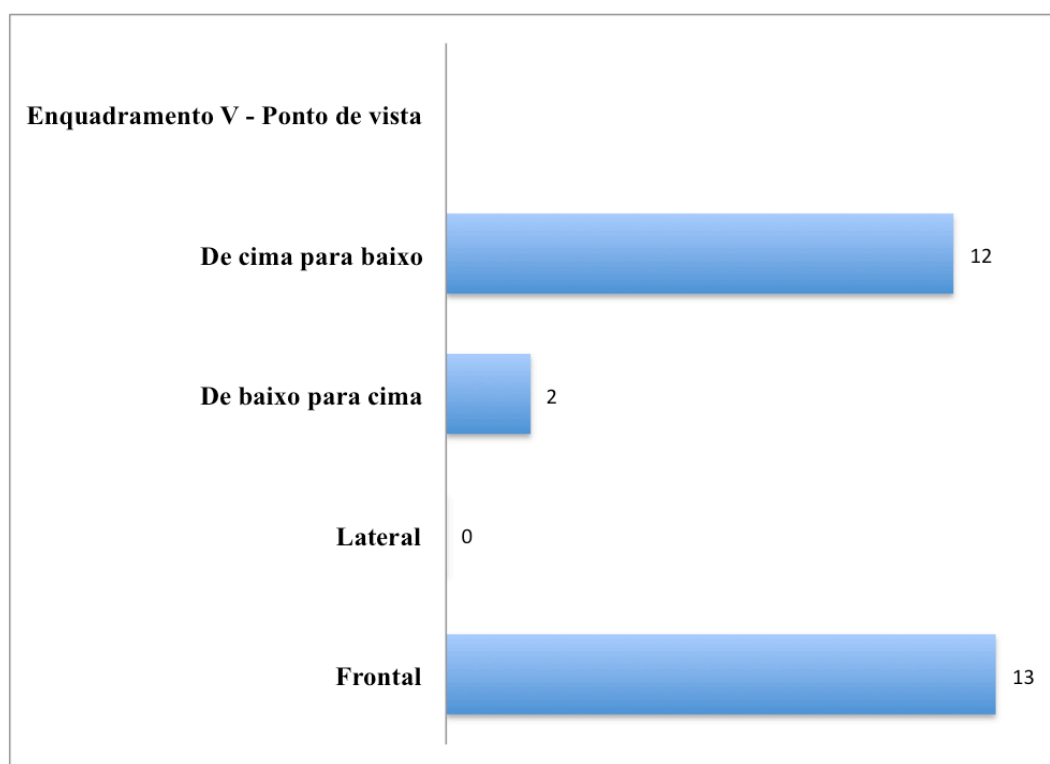
Total de fotos analisadas: 27



**Enquadramento V - Ponto de vista**

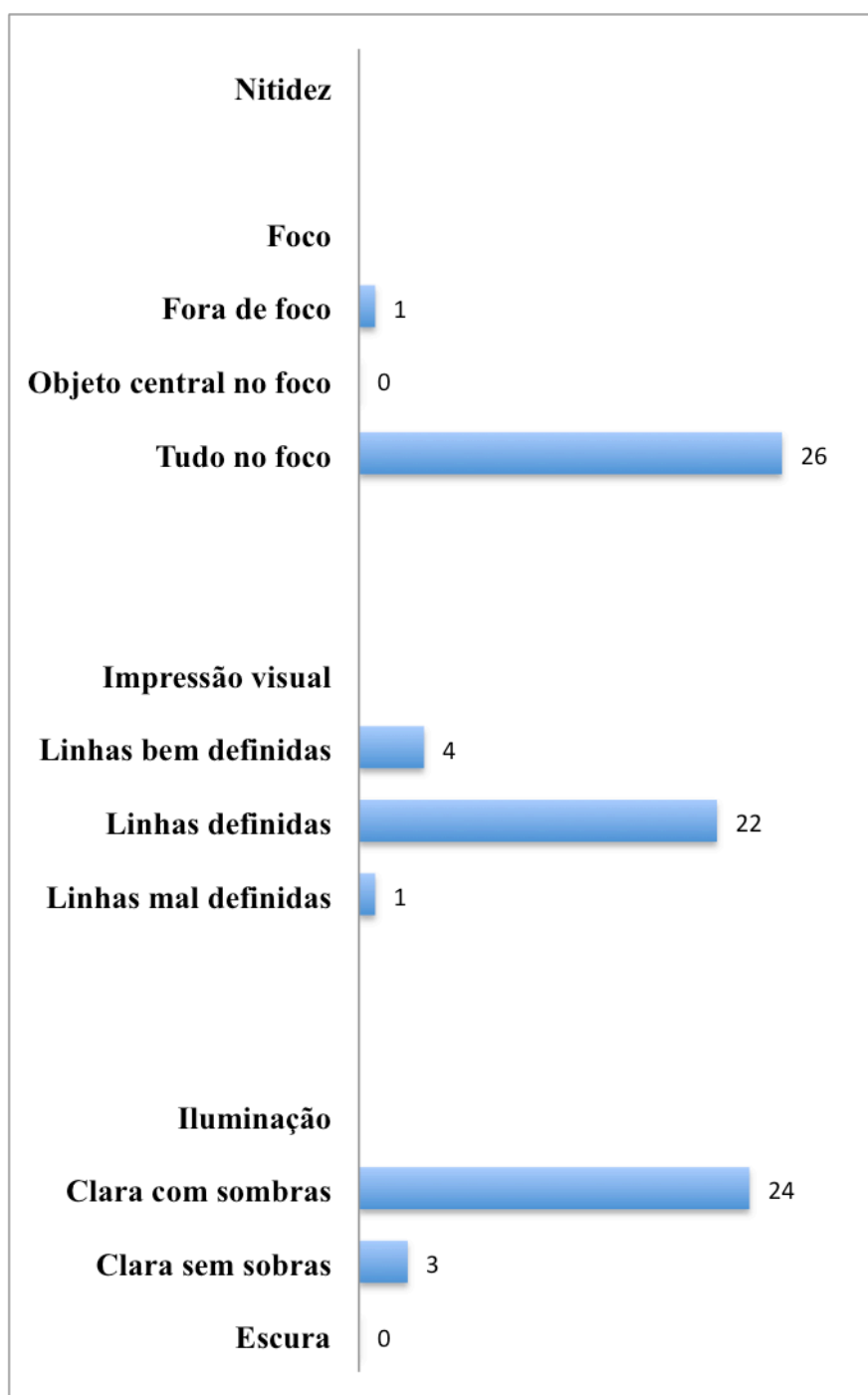
Os resultados encontram-se em valores numéricos

Total de fotos analisadas: 27





**Nitidez: Foco, impressão visual e iluminação**  
Os resultados encontram-se em valores numéricos  
Total de fotos analisadas: 27

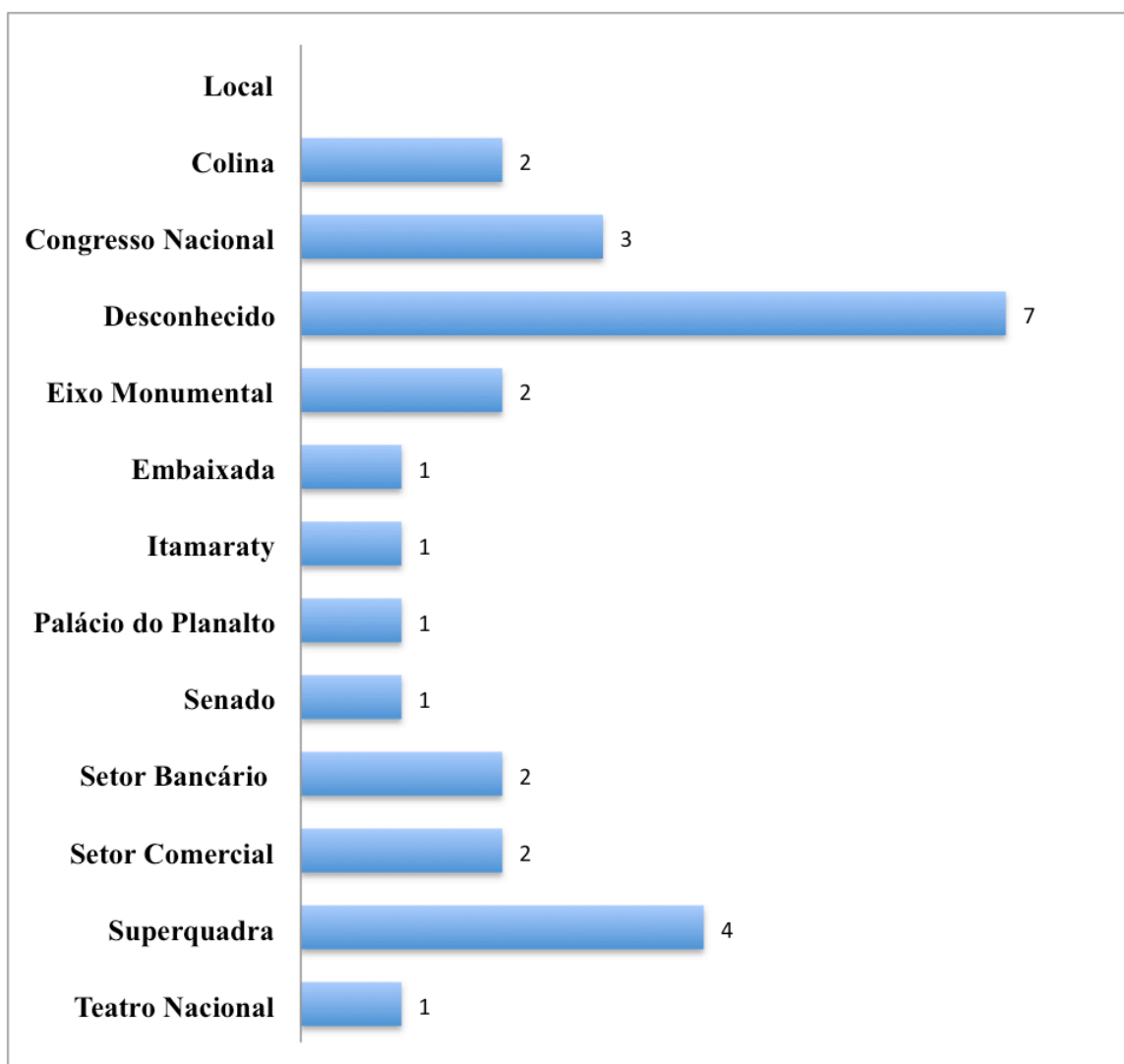


**Plano da forma de conteúdo****Local**

Os resultados encontram-se em valores numéricos

Total de fotos analisadas: 27

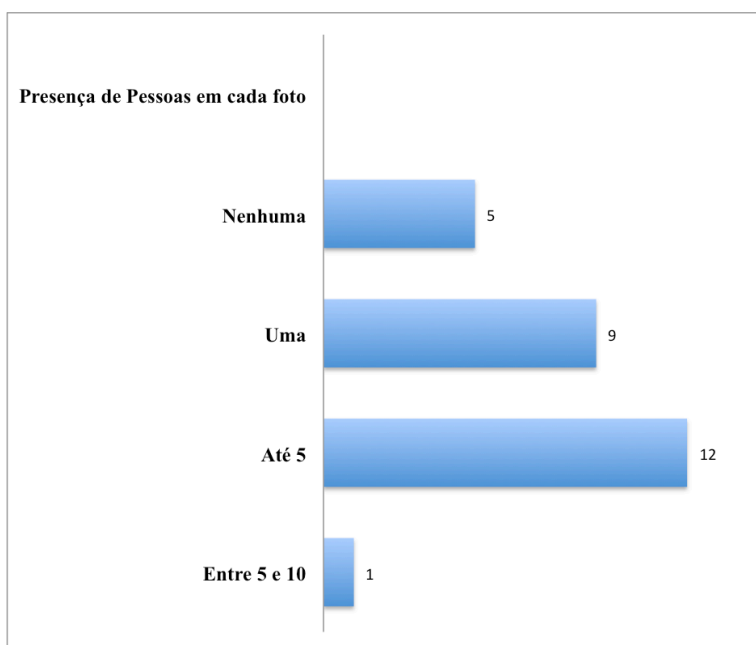
Total de locais registrados: 12



### Pessoas

Os resultados encontram-se em valores numéricos

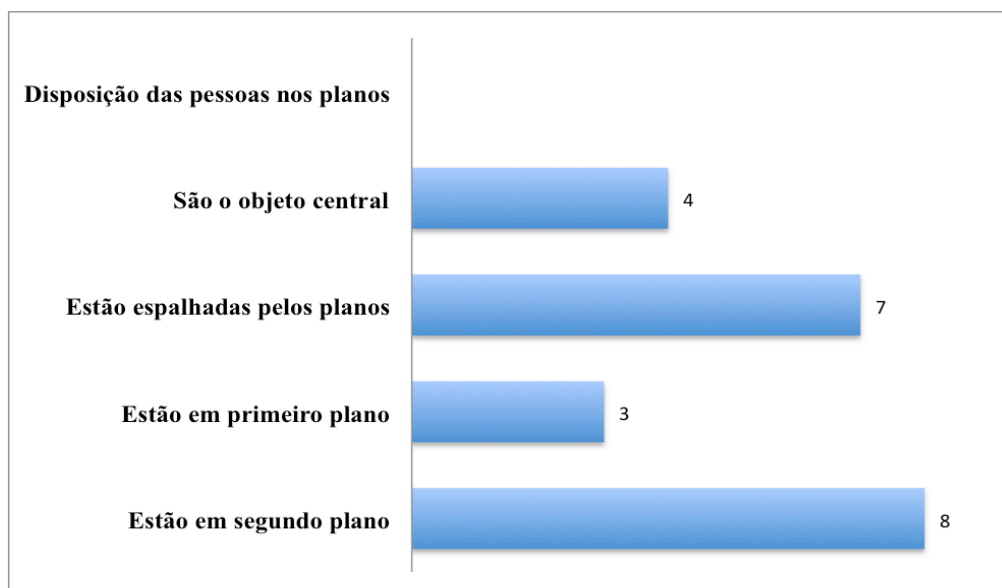
Total de fotos analisadas: 27



### Disposição das pessoas nos planos

Os resultados encontram-se em valores numéricos

Total de fotos analisadas: 22<sup>82</sup>



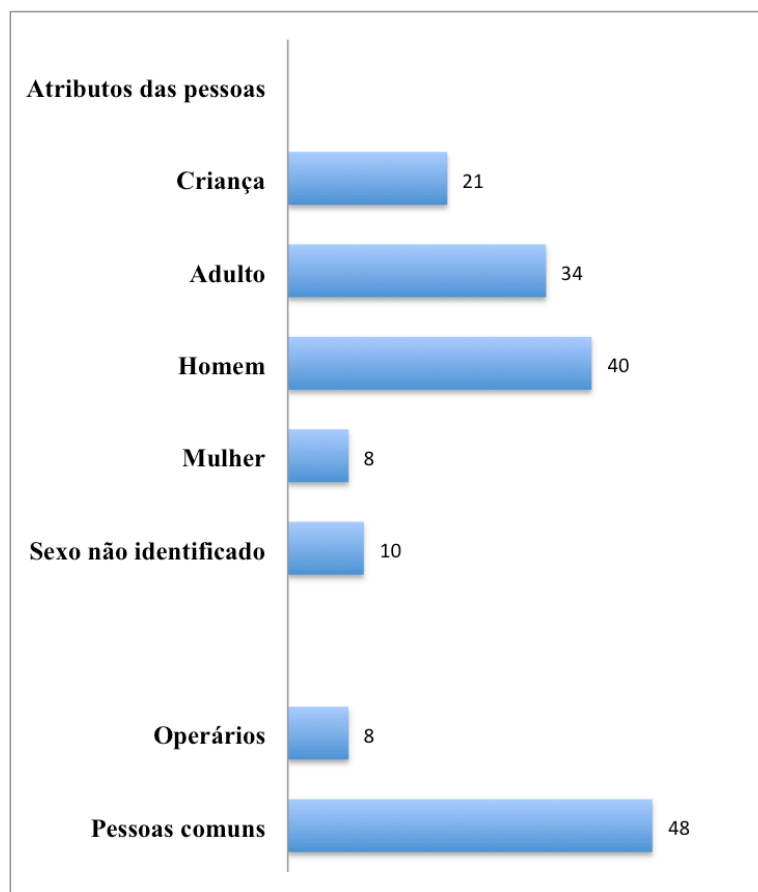
<sup>82</sup> Vale lembrar que cinco fotos não possuem pessoas, por isso estão fora desta categoria.

### Atributo das pessoas

Os resultados encontram-se em valores numéricos

Total de fotos analisadas: 27

Total de pessoas analisadas: 56<sup>83</sup>



<sup>83</sup> O total de atributos é maior que o número de pessoas analisadas porque algumas pessoas comportam mais de uma categoria por vez.

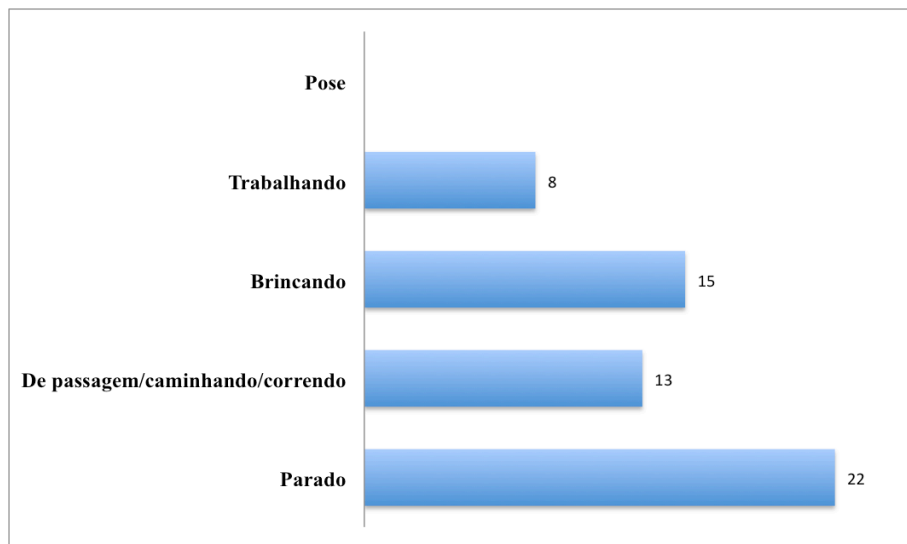


### Atributo das pessoas - Pose

Os resultados encontram-se em valores numéricos

Total de fotos analisadas: 27

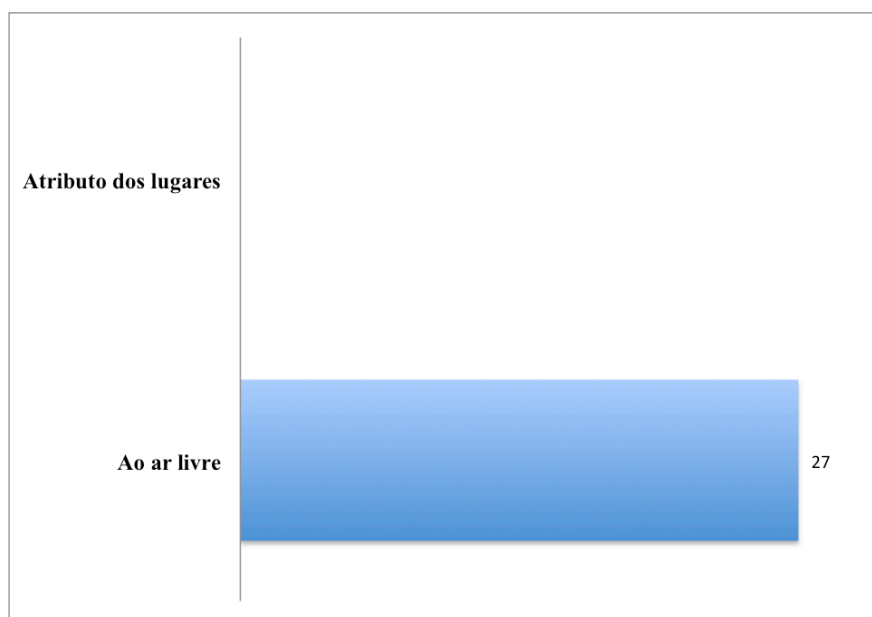
Total de pessoas analisadas: 56<sup>84</sup>



### Atributo dos lugares

Os resultados encontram-se em valores numéricos

Total de fotos analisadas: 27

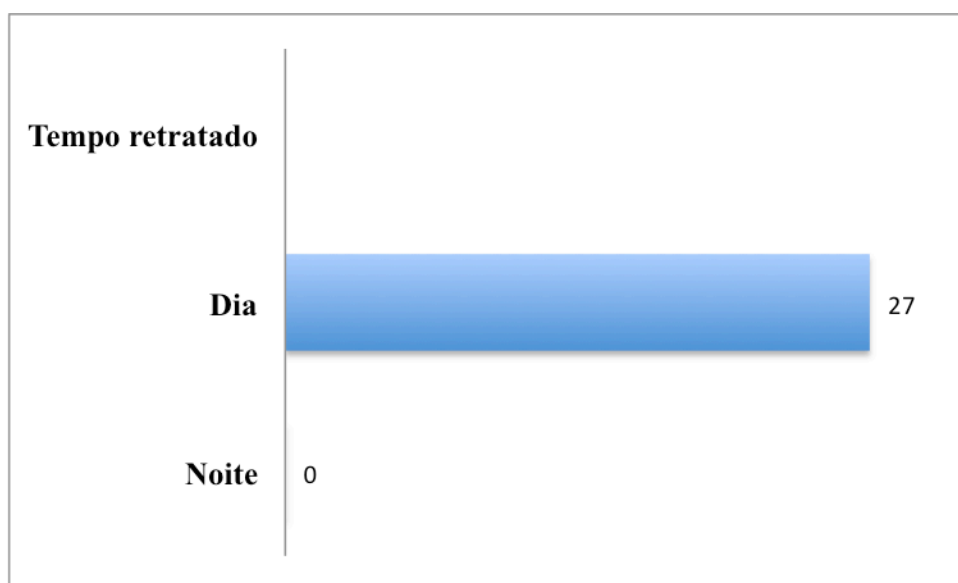


<sup>84</sup> O total de atributos é maior que o número de pessoas analisadas porque algumas pessoas comportam mais de uma categoria por vez.

**Tempo retratado**

Os resultados encontram-se em valores numéricos

Total de fotos analisadas: 27



## IVALDO CAVALCANTE

### Biografia resumida



Autorretrato de Ivaldo Cavalcante<sup>85</sup>.

Ivaldo Cavalcante nasceu em Crateús, Fortaleza, em 1978. Coursou fotografia no Centro de Criatividade, em Brasília, onde também é autodidata em serigrafia. Começou a fotografar profissionalmente em 1980, quando começou a trabalhar no *Jornal de Brasília* (1980-1990). Foi fotógrafo do *Correio Braziliense* entre 1991 a 1997. De 1992 a 1996, foi coordenador da Comissão de Repórteres Fotográficos do Sindicato dos Jornalistas Profissionais de Brasília. Trabalhou ainda no jornal *Hoje em Dia* (Sucursal Brasília), de 1997 a 2013. Atualmente, se dedica aos seus ensaios autorais e ao Espaço Cultural Galeria Olho de Águia, em Taguatinga Norte. O projeto começou com o lançamento do livro *Taguatinga: duas décadas de cultura* (Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal – FAC, 2003), em 2002. O espaço, hoje, contempla bar e galeria. O fotógrafo também mantém o site *Jornal Olho de Águia*

<sup>85</sup> A imagem faz parte do arquivo pessoal do fotógrafo.

(<http://www.jornalolhodeaguia.com.br>), criado em julho de 2000 para informar, principalmente, os fotojornalistas.

Ao longo da carreira, ganhou alguns prêmios, como:

- Prêmio Internacional Rei da Espanha, 1994.
- Bienal Fotojornalismo Brasileiro / Brazilian Photo Journalism, 1990/1995.
- II Bienal Internacional de Fotografia. XXXVII Medalha Gaudí - Menção Honrosa, 1997.
- 1º Concurso Internacional de Fotografia Humanitária Luís Valtuenã. Participação na Exposição, 1998.
- 2º Concurso Internacional de Fotografia Humanitária Luís Valtuenã. Participação na Exposição, 1999.
- Aquedute 2000 – “O Homem Protagonista do Século XX - O Fotógrafo como testemunha de seu tempo”. Medalha de bronze, 7 fotos selecionadas.
- 7ª Bienal Internacional de Fotografia, 2002, 2 obras selecionadas.
- Menção honrosa no concurso fotográfico da UNESCO, “A Face Mutante da Terra”, comemorado no triênio 2007-2008-2009.
- 15º Concurso Latino Americano de Fotografia Documental, “Los Trabajos y los Dias”, Medellín/Colômbia, 2009.

## LUIS HUMBERTO

### Biografia resumida



Luis Humberto em sua casa, em Brasília<sup>86</sup>.

Luis Humberto nasceu no Rio de Janeiro, em 1934. Em 1959 graduou-se em arquitetura pela Faculdade Nacional da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Ingressou como arquiteto no Ministério da Educação (MEC), em 1960, no Rio de Janeiro. Em 1961, mudou-se para Brasília e passou a trabalhar na sede do MEC na capital. Foi chamado por Alcides da Rocha Miranda para ser coautor no projeto dos primeiros prédios da Universidade de Brasília (UnB). Em 1962, fez parte do primeiro corpo docente da UnB no curso-tronco de arquitetura e urbanismo. Três anos depois, em 1965, com outros professores, demitiu-se da UnB, em

---

<sup>86</sup> Imagem disponível em: [http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/ciencia-e-saude/2012/12/10/interna\\_ciencia\\_saude,338339/era-um-negocio-glorioso-diz-professor-luis-humberto-sobre-comeco-da-unb.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/ciencia-e-saude/2012/12/10/interna_ciencia_saude,338339/era-um-negocio-glorioso-diz-professor-luis-humberto-sobre-comeco-da-unb.shtml). Acesso em: 15 mar 2014.



protesto às intervenções do governo militar na universidade. A partir de 1966 passou a trabalhar como fotojornalista e se destacou em diversos veículos de comunicação nacionais, sobretudo nas revistas *Veja* (1968/1978) e *Isto É* (1978/1982). Colaborou ainda com as revistas *Quatro Rodas*, *Cláudia* e *Realidade*. Desde meados dos anos 1970 escreveu diversos ensaios técnicos e teóricos sobre fotografia, alguns dos quais estão reunidos no livro *Fotografia: Universos & arrabaldes* (1983). É autor ainda de *Brasília, Sonho do Império*, *Capital da República* (1981). Durante os anos de 1985 e 1986 foi diretor-executivo da Fundação Cultural do Distrito Federal. Neste mesmo ano, reintegrou-se à UnB como professor da Faculdade de Comunicação Social, como docente de fotografia. Ganhou o título de professor emérito pela UnB em 2011. No ano seguinte, integrou a Comissão UnB 50 anos e a Comissão Anísio Teixeira de Memória e Verdade da UnB.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko G. (Orgs.). **Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos**. Campinas: Papirus, 2009.

BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In: BARTHES, Roland et al.. **Análise estrutural da narrativa**. Pesquisas Semiológicas. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda., 1971.

\_\_\_\_\_. “A mensagem fotográfica”. In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_. “A retórica da imagem”. In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 1).

\_\_\_\_\_. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. (Obras Escolhidas, v. 1).

\_\_\_\_\_. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENTES, Duda. “O olhar interpretado”. In: Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Distrito Federal (coord.). **Jornalismo de Brasília**: impressões e vivências. Brasília: Lantana Comunicação, 1993. p. 147-157.

BERGER, John. **Modos de ver**. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BLOCK, Bruce. **A narrativa visual**. Rio de Janeiro: Campus, 2010.

BURGI, Sergio; TITAN JR., Samuel (Orgs.). **Marcel Gautherot/Brasília**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

CASTRO, Pedro Jorge de (Org.). **Ciências na missão Cruls**. Brasília: Instituto Animatógrafo, 2010. 7 v.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARANO, Denise. “O mundo por Ivaldo Cavalcante”. In: **Brasília: 25 anos de fotojornalismo**. Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal – FAC, 2005. Orelha.

CATALÃO, TT. “Dois olhos não bastam para enxergar uma cidade”. In: CAVALCANTE, Ivaldo. **Brasília: 25 anos de fotojornalismo**. Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal – FAC, 2005. p. 18-21.

CAVALCANTE, Raquel. **Minha mala, meu destino**. Brasília: Editora Alhambra, 1988.

CAVALCANTE, Ivaldo. **Taguatinga: duas décadas de cultura**. Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal – FAC, 2003.

\_\_\_\_\_. **Brasília: 25 anos de fotojornalismo**. Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal – FAC, 2005.

COSTA, Helouise; BURGI, Sergio (Orgs.). **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

COUTINHO, José Carlos. “O arquiteto da luz”. In: MACIEL, Nahima. **Luis Humberto: a luz e a fúria**. Brasília, 2008. p. 15-17. (Coleção Brasilienses).

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CYTRYNOWICZ, Salomon. “Ao mestre, com carinho e irreverência”. In: **Luis Humberto: do lado fora de minha janela, do lado de dentro de minha porta**. Fortaleza, CE: Tempo d’Imagem, 2010. p. 5-6.

DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (Orgs.). **Fotografia Contemporânea - Fronteiras e Transgressões**. Brasília: Casa das Musas, 2013.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

FEIJÓ, Marcelo. **O homem que inventava cidades ou fotografias para uso dos pássaros**. Brasília: Secretaria de Cultura do DF, 2007.

FEIJÓ, Marcelo. “Restituição da utopia”. In: MACIEL, Nahima. **Luis Humberto: a luz e a fúria**. Brasília, 2008. p. 82. (Coleção Brasilienses).

FEIJÓ, Marcelo; FERREIRA, Vítor Matias. **Imagens de Lisboa no espelho da fotografia: reflexos entre a sociologia urbana e análise de imagens**. Brasília: Sala de Convergência, 2011.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FREITAS, Grace de. **Brasília e o projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 7-19. (Obras Escolhidas, v. 1)

GAWRYSZEWSKI, Alberto (Org.). **Olhares sobre narrativas visuais**. Niterói: Editora da UFF, 2012.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne et al.. **Dicionário da Imagem**. Lisboa: Lexis 70, 2011.

GURAN, Milton (coord.). **Brasília 20 anos** – Depoimento de 35 fotógrafos dos Brasil. Brasília: Ágil Fotojornalismo, 1980.

HORACIO, Fernández. **Fotolivros latino-americanos**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

HUGHES, Alex; NOBLE, Andrea. **Phototextualities**: Intersections of Photography and Narrative. New Mexico: University of New Mexico, 2003.

HUMBERTO, Luis. **Brasília, Sonho do Império e Capital da República**. Brasília: Edição do Autor, 1981.

\_\_\_\_\_. **Fotografia**: universos e arrabaldes. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

\_\_\_\_\_. **Fotografia, a poética do banal**. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

\_\_\_\_\_. **Luis Humberto**: do lado fora de minha janela, do lado de dentro de minha porta. Fortaleza, CE: Tempo d’Imagem, 2010.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **As Construções de Brasília**: catálogo. São Paulo, 2010.

JOLY, Martine. **Introdução à análise de imagem**. Campinas: Papirus, 2012.

KIM, Lina; WESELY, Michael (Orgs.). **Arquivo Brasília**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14. ed. Campinas: Papirus, 2012.

LINHARES SANZ, Claudia. **Tempo e fotografia: vertigem e paradoxo**, 2010: 207f. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

LIMA, Venício A. de. “A imprensa em Brasília”. In: Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Distrito Federal (coord.). **Jornalismo de Brasília: impressões e vivências**. Brasília: Lantana Comunicação, 1993. p. 15-22.

MACIEL, Nahima. **Luis Humberto: a luz e a fúria**. Brasília, 2008. (Coleção Brasilienses).

LOPES, Maria. **Brasília, 50 anos**. São Paulo: Décor, 2009.

MAUAD, Ana Maria. “O olhar engajado: Fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual”. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan./jun. 2008.

\_\_\_\_\_. “Fotografia e história – possibilidades de análise”. In: CIAVATTA, Maria; ALVEZ, Nilda (Orgs.). **A leitura de imagens na pesquisa social: história, comunicação e educação**. São Paulo: Cortez, 2008. p. 19-36.

MEDINA, Cremilda (Org.). **Narrativas a céu aberto: modos de ver e viver Brasília**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

MENEZES, Rogério. **A solidão vai acabar com ela: 60 histórias de uma Brasília desconhecida**. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2003.

MOTA, Célia Ladeira; MOTTA, Luiz Gonzaga; CUNHA, Maria Jandyra (Orgs.). **Narrativas Midiáticas**. Florianópolis: Insular, 2012.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Narratologia: teoria e análise da narrativa jornalística**. Brasília: Casa das Musas, 2005.

\_\_\_\_\_. **Análise Crítica da Narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

PELLEGRINI, Tânia. “Narrativa Verbal e Narrativa Visual: possíveis aproximações”. In: **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003. p. 15-35.

PERSICHETTI, Simonetta; TRIGO, Thales (Orgs.). **Luis Humberto**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003. (Coleção Senac de Fotografia).

PERSICHETTI, Simonetta. “Olhos livres”. In: MACIEL, Nahima. **Luis Humberto: a luz e a fúria**. Brasília, 2008. p. 84-85. (Coleção Brasilienses).



PIMENTA, Sherline; POOVAIAH, Ravi. “On Defining Visual Narratives”. In: **Design Thoughts**, ago. 2010, Mumbai, India. Disponível em: <http://www.idc.iitb.ac.in/resources/design-thoughts.html>. Acesso em: 31 jan. 2014.

ROUILLE, André. **A fotografia** - entre documento e arte contemporânea. Tradução de Constancia Egredas. São Paulo: Senac, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”. In: SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

SHORT, Maria. **Contexto e narrativa em fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

SILVA, Carla Fernanda da. **Grafias da luz: narrativa visual sobre a cidade** na Revista Blumenau em Cadernos. Blumenau: Edifurb, 2009.

SILVEIRA, Fabrício. “Scriptura. Pictura: O método das imagens em Walter Benjamin”. In: BRAGA, José Luiz ; LOPES, Maria Immacolata Vassalo de ; MARTINO, Luiz Claudio (Orgs.). **Pesquisa empírica em comunicação** (Compós). Anais...São Paulo: Paulus, 2010. (Coleção Comunicação).

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SOUZA, Lilian Andreza dos Santos; ANGELO, Roberto Berton de. “Cidades (in)visíveis: imagens, caminhos, fotografias e representações”. In: **Discursos fotográficos**, Londrina, v.4, n.5, p.159-178, jul./dez. 2008.

TEIXEIRA, João Gabriel Lima. **Brasília 50 anos: arte e cultura**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

VILELA, Beatriz. “Brasília poética - Uma narrativa visual sobre a cidade”. In: MOTA, Célia Ladeira; MOTTA, Luiz Gonzaga; CUNHA, Maria Jandyrá (Orgs.). **Narrativas Midiáticas**. Florianópolis: Insular, 2012. p. 247-266.

VILELA, Beatriz; SELIGMAN, Graça. **Ousadia em imagens**. Brasília: Instituto do Terceiro Setor, 2012. (Coleção Arte em Brasília: cinco décadas de cultura).